

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

**Théâtres à leur miroir (XVII et XX siècles):
facettes françaises et francophiles d'un procédé à l'espagnole**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

Séverine Reyrolle

Directores

Liliane Picciola
José Manuel Losada Goya

Madrid, 2014

Théâtres à leur miroir
(XVII^e et XX^e siècles)
Facettes françaises et francophiles
d'un procédé à l'espagnole

Volume 1

UNIVERSITÉ DE PARIS OUEST NANTERRE LA DÉFENSE
École doctorale 138 Lettres, Langues, Spectacles
&
UNIVERSITÉ COMPLUTENSE DE MADRID
École doctorale de Littérature Française

Théâtres à leur miroir (XVII^e et XX^e siècles)
Facettes françaises et francophiles d'un procédé à l'espagnole

Thèse de doctorat en littérature française effectuée par Séverine Reyrolle

sous la direction de Mme le Professeur Liliane Picciola
et de M. le Professeur José Manuel Losada Goya

Membres du Jury :

Mme le Professeur Lourdes López Carriedo (Université Complutense de Madrid)
Mme le Professeur Liliane Picciola (Université Paris Ouest Nanterre La Défense)
M. le Professeur José Manuel Losada Goya (Université Complutense de Madrid)
M. le Professeur Georges Forestier (Université Paris IV)
M. le Professeur Jeanyves Guérin (Université Paris III)
M. le Professeur Didier Souiller (Université de Dijon)

Date de soutenance : juin 2014

*À mes deux Vincent,
à Édouardo Manet*

RÉSUMÉ

Notre étude se propose de mettre au jour le dynamisme et la vie de procédés métathéâtraux proprement français qui ont pu paraître en sommeil pendant plus de deux siècles.

À partir de pièces reposant sur les jeux de specularité au sein du fonds dramatique du Siècle d'Or et de celui du théâtre français du dix-septième siècle, elle compare d'abord dans ces deux *corpus* les modalités de specularité ainsi que les emprunts et aménagements français en la matière afin d'essayer de comprendre leurs causes et de dégager les archétypes formels, sémantiques et enfin scénographiques spécifiquement français. Elle révèle ensuite les facteurs qui ont permis à ces procédés de retrouver une nouvelle vigueur dans le théâtre français au vingtième siècle, tout en étudiant les changements opérés dans ces structures spéculaires et en repérant les tendances dominantes de la modernité à cet égard. Alors qu'un mouvement parallèle de remise à l'honneur des jeux spéculaires se remarque sur la scène espagnole du vingtième siècle, elle met enfin en lumière le fait que malgré la langue, ce sont les pièces spéculaires françaises qui ont inspiré maints pays d'Amérique latine dont Cuba, où l'activité théâtrale se signale par un étonnant dynamisme, de puissantes dramaturgies. Elle expose aussi évidemment sur les raisons de cet intérêt différencié pour le procédé, et pour sa pratique par des auteurs français, de l'autre côté de l'Atlantique.

En partant d'un concept nouveau recouvrant sept formes majeures de specularité dramatique et permettant d'établir une typologie examinant leurs modalités françaises de création et de fonctionnement, cette thèse se donne donc pour but de retracer et mettre au jour les transferts et les métamorphoses qu'a subis, depuis ses origines jusqu'au vingtième siècle, ce que nous avons nommé le « théâtre à son miroir français », afin de dégager l'universalité non seulement de ces formes mais aussi et surtout de certaines de leurs significations et de leurs réalisations scéniques.

ABSTRACT

Our study aims to reveal the life and dynamism of the genuinely French meta-theatrical devices that may have seemed dormant for more than two centuries.

It is based on plays which are founded on mirror dynamics, chosen within the drama of the Spanish Siglo de oro and the French seventeenth century theatre. It first compares the modalities of the specular mechanisms and the French borrowings and adjustments in both these corpuses in order to try and understand their causes and to bring out the formal, semantic and stage archetypes that are specifically French. Then it sets out the factors that enabled these devices to undergo a revival in the French theatre of the twentieth century, while studying the changes that appeared in the specular structures and identifying the dominant modern tendencies that characterize these structures. Although it is true that the mirror dynamics are also brought to life on the twentieth century Spanish stage, this study finally reveals that it is the French specular plays – though the language would indicate otherwise – that inspire many countries in South America including Cuba where the dramatic creativity finds its originality in its surprising dynamism and its powerful dramatic arts. This study also brings out the reasons that explain such a distinct interest of Latin American playwrights for the device and for its practice in the French theatre.

This thesis produces a new concept covering seven major specular theatrical forms, which enables the establishment of a typology to study the French modalities of creation and operation. Its purpose is to retrace and reveal what transfers and metaphors « the theatre at its French mirror », as we chose to call it, has undergone, from its origins to the twentieth century, in order to bring out the universality not only of these forms but, most of all, of some of their meanings and stage achievements.

RESUMEN

Introducción

Además de la forma teórica absoluta del teatro dentro del teatro, concebida según G. Forestier como «la interrupción de una acción dramática con la inserción de un elemento autónomo considerado como “teatro” por los personajes¹», y además de los juegos de identidad atribuidos a muchos personajes de las comedias y tragicomedias del teatro francés del *Grand Siècle* se añade también a principios del siglo diecisiete una poética del rastro de las formas dramáticas reflexivas cuyos contornos más variables son sin embargo complementarios.

A partir del siglo diecisiete, en Francia, no sólo existe uno sino siete tipos notables de espejos interiores o siete experiencias posibles de reduplicación que se pueden repartir entre las dos principales categorías de juegos especulares : los entrelazamientos complejos y los entrelazamientos simples.

Sin embargo, al otro lado de los Pirineos, desde el Siglo de Oro la estructura discontinua de las Comedias Nuevas propone al público español numerosas formas dramáticas especulares haciendo ya perder el interés en los corrales a los espectadores, por haber creado un juego especular que denuncia el teatro como teatro.

Objetivos

A partir de obras de teatro que se apoyan sobre juegos especulares en el seno del fondo dramático del Siglo de Oro y el del teatro francés del siglo diecisiete, se tratará en primer lugar de comparar dentro de estos dos *corpus* las modalidades especulares y de analizar los préstamos y los arreglos franceses con el fin de tratar de entender sus causas y de revelar arquetipos específicamente franceses : formales, semánticos y por fin escenográficos.

¹ Traduit de : « l'interruption d'une action dramatique par l'insertion d'un élément autonome considéré comme “du théâtre” par les personnages », in Georges Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, Genève, éd. Droz, 1981, rééd. 1996, p. XIII.

Intentaremos también destacar los factores que permitieron a estos procesos recobrar un nuevo vigor en el teatro francés durante el siglo veinte. Al mismo tiempo estudiaremos los cambios operados en estas estructuras especulares fijándonos en las tendencias dominantes de la modernidad.

Mientras que se destaca un movimiento paralelo que hace honor al entrelazamiento y a los juegos especulares de la escena española del siglo veinte, procuraremos por fin distinguir el hecho de que, a pesar de la lengua, son las obras especulares francesas las que inspiraron numerosos países de América Latina, de los cuales Cuba, donde la actividad teatral se distingue por su dinamismo asombroso creando así poderosas obras de teatro. Examinaremos, por supuesto, las razones de este interés diferenciado por el proceso y por su práctica por autores franceses, del otro lado del Atlántico.

A partir de un concepto nuevo que abarca siete formas principales de especularidad dramática y que permite establecer una tipología de las modalidades francesas de creación y de funcionamiento, nuestra tesis tendrá entonces como meta reconstituir y poner al día las transferencias y las metamorfosis que el « teatro del espejo francés » conoció desde sus orígenes hasta el siglo veinte con el fin de destacar no sólo la universalidad de estas formas sino también y sobre todo algunas de sus significaciones y realizaciones escénicas.

Hipótesis

Nuestra primera hipótesis es que los préstamos a la tradición áurica estarían vinculados por una especie de aclimatación a las inclinaciones y a las condiciones de representación en Francia. Se apoyarían sobre un deseo secreto de los autores franceses que consiste en conciliar la riqueza teatral española con una disciplina formal más presente.

La segunda hipótesis consiste en el hecho de que, por su carácter de teatro del espejo, el teatro del siglo veinte se apoya más sobre una voluntad de descubrir de nuevo o inventar de nuevo los arquetipos especulares fundamentales que sobre una voluntad de ruptura estrepitosa con la tradición. Dicho de otro modo, la historia del teatro del espejo no sería la de una « literatura de enfrentamiento² » sino la de una literatura de conversación o de diálogo siempre respetuosa del pasado dramático en general, de las condiciones de producción y aun de la recepción y de las ganas del público actual.

² Traduit de « littérature de confrontation », in Manfred Schmeling, *Métathéâtre et intertexte, aspects du théâtre dans le théâtre*, Paris, éd. Lettres modernes, coll. « Archives des lettres modernes », 1982, p. 9.

La tercera hipótesis es que más allá de los vínculos históricos entre Francia y América Latina, más allá de la propagación de nuestros modelos especulares en esta parte hispánica del mundo, Cuba sería un modelo del paroxismo de la filiación francesa especular. Aun podría existir una intimidad semántica o más bien una fraternidad de pensamiento fundamental entre las estructuras de estos dos países, lo que invitaría a los dramaturgos cubanos a coger el teatro del espejo francés con el fin de rendir homenaje al modelo francés inscribiendo al mismo tiempo su búsqueda y su voluntad de afirmar una identidad teatral cubana, una ontología de la nada propiamente insular.

Conclusiones

Lo que se destaca del estudio del teatro del espejo francés es la inclinación de los autores que utilizan esta técnica por una libertad no sinónima de anomía sino de anarquía en su sentido ideológico : una búsqueda, un nuevo orden estético, semántico y escenográfico en el desorden.

El estudio formal de este proceso confirmó en efecto que las imitaciones y los arreglos hechos por los dramaturgos franceses del siglo diecisiete a partir de formas de superposición de la escena española áurica no respondían a un atrevimiento o una desobediencia destructora respecto a los normas de dramaturgías en vigor en la Francia del *Grand Siècle*, tampoco respondían a una reacción de desesperación o de oposición ante un sistema dramático considerado moribundo, sino que respondían a una voluntad común de complacer al conjunto de los espectadores del momento.

Con este estudio sobresalió también la existencia, desde 1600, de una fe colectiva en la posibilidad de empezar un diálogo entre un pasado teatral dicho « bárbaro » y un sistema contemporáneo de reglas paralizado. Reveló el nacimiento en el *Grand Siècle* de la esperanza, simple pero muy fuerte, de una creación teatral presente, desprovista de imposiciones estéticas, elitistas y monolíticas. Las formas modernas del teatro del espejo llevaron aun al rechazo de cualquier absolutismo formal. Llevaron también a una nueva búsqueda de orden estético librado de cualquier poder o modelo único y hegemónico. Al fin y al cabo, reafirmaron, más de tres siglos después, una voluntad de reconstrucción alrededor de valores estéticos no apagados o infravalorados sino metamorfoseados y actualizados.

La primera etapa formal de nuestro estudio confirmó, por último, que si el teatro del espejo francés se exportaba a Cuba en detrimento de las formas españolas, era sobre todo porque, desde sus orígenes, su dinamismo formal sobrepasaba las prácticas pasadas áuricas más atrevidas. En efecto, este teatro puede expresar un rechazo nítido de una doctrina estética única o de un autoritarismo coercitivo a beneficio de la búsqueda de un orden dramático nuevo, edificado a partir de la fundamental noción de libertad.

El análisis preciso de los tres arquetipos semánticos del teatro del espejo, del *theatrum mundi*, del *theatrum politicum* y del *theatrum mentis*, así como del estudio de su evolución propia, confirmó nuestras tres hipótesis iniciales reafirmando al mismo tiempo la búsqueda principal de una dramaturgia que liberta el individuo de todo poder absoluto.

Ante el sentimiento de pérdida de los valores y de desorden social presente tanto en el siglo diecisiete como en el siglo veinte, unos dramaturgos eligieron en efecto la fórmula del teatro del espejo porque era la única capaz de conmover y enseñar que, como el teatro, el orden y las representaciones de la vida íntima y del sistema social no son en absoluto inflexibles. A partir del siglo diecisiete, algunas de nuestras obras especulares francesas enseñaban así que el arte del actor tenía que convertirse en un modelo para aceptar la transformación de todas nuestras incertidumbres de seres en vía de certezas, que el arte del parecer del actor podía proponer un modelo de dinamismo para la progresión individual y social de los hombres, que la apariencia o la teatralidad que nos constituyen eran valores inmanentes reales que permitían, sino enjugar, al menos encauzar nuestra búsqueda perpetua de espiritualidad, de creencias y de utopías transcendentales, para construir un mundo humano sin otra jerarquía que la libre asociación de fuerzas libres y autónomas.

En el siglo veinte, el teatro del espejo francés se dirigía de nuevo hacia su incitación a la acción antiautoritaria y autogestora. Más allá del rechazo, cada vez más frecuente, de toda autoridad única no sólo humana sino también divina, algunas producciones especulares del momento invitaban aún más explícitamente a la acción popular y al compromiso colectivo. Nuestro proceso se convertía también en la señal de una tensión propicia a la explosión, de una incitación implícita a la insurrección y a la construcción de vías inéditas terceras o más bien múltiples que borran así todas las jerarquías.

En un contexto revolucionario y postrevolucionario, los autores cubanos sólo podían estar interesados en este teatro del espejo en las antípodas de todo proselitismo o compromiso monocromo, sólo podían adherirse a esta reivindicación francesa anárquica, en el sentido de Daniel Colson, o sea esta « afirmación del múltiple, de la diversidad

ilimitada de los seres y de su capacidad en componer un mundo sin jerarquía, sin dominación³ » en una palabra, esta « expresión [ficticia] actual de los posibles infinitos cuyo real es desde ahora portador⁴».

Por fin, la última parte de nuestro estudio puso de relieve la existencia, a partir del siglo diecisiete, de premisas de un libre pensamiento escenográfico y metadramático francés que fueron apropiadas y dominadas por nuestros autores y directores modernos con el fin de crear una habilidad específica e innovaciones escénicas tan determinantes que les tocaba exportarse en el mundo francófilo. Nuestros directores franceses supieron sublimar nuestras obras de arte rechazando el tradicionalismo para volver a la tradición⁵, como decía el autor de *Notes et Contre-notes*. Lejanos cubanos, como es el caso de Francisco Morín⁶, dieron una nueva vida a nuestra tradición de fusión de los dos públicos, prolongando nuestros efectos de abstracción. Más que nunca, permitieron demostrar que la atracción por nuestra estructura especular en la escena latinoamericana y cubana no resultaba de una proeza o de una ironía de la historia sino que resultaba de un profundo acuerdo de valores así como de aspiraciones recreativas y de acracia entre dos dramaturgías y dos pueblos.

Sin embargo, atracción no es sinónimo de asimilación y no podríamos concluir este trabajo sin recordar la especificidad de la escena caribeña que supo naturalizar algunas formas nuestras, significaciones y escenografías especulares. La dominación del *choteo*, la omnipresencia de la mujer / actriz materna y autoritaria de nuevo trabajados con los personajes femeninos de E. Ionesco o de J. Genet, las referencias políticas más claras a la actualidad del país, el sincretismo religioso del teatro del espejo cubano y el papel preponderante de la dimensión ceremonial en sus realizaciones escenográficas fueron el testigo, y lo son todavía, de esta magnífica aculturación. El porvenir del arte dramático pertenece sin duda a este teatro del espejo, un « Narciso con nuevo pinta »...

³ Traduit de : « affirmation du multiple, de la diversité illimitée des êtres et de leur capacité à composer un monde sans hiérarchie, sans domination », in Daniel Colson, *Petit lexique philosophique de l'anarchisme. De Proudhon à Deleuze*, Paris, éd. Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche », 2001, p. 27.

⁴ Traduit de « expression [fictionnelle] actuelle des possibles infinis dont le réel est dès maintenant porteur », in *ibid.*

⁵ E. Ionesco, *Notes et Contre-notes*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Pratique du théâtre », 1962 ; rééd. Paris, éd. Gallimard, coll. « Idées », 1966, p. 86.

⁶ Ver su montaje de *Les Bonnes*, avec le Grupo Prometeo, à Cuba, à la Sala Actos As. De Reporteros, Center House Club, du 30 janvier au 12 novembre 1954.

REMERCIEMENTS

Il est des thèses qui se font dans la solitude, celle-ci n'en fait pas partie. Elle est le fruit de multiples rencontres et collaborations ainsi que d'amitiés plurielles.

Je tiens à remercier tout d'abord Madame Picciola, Professeur émérite de l'Université Paris Ouest Nanterre la Défense, pour m'avoir confié ce travail de recherche, ainsi que pour son aide et ses précieux conseils au cours de ces sept années de collaboration. Depuis son encadrement en master, ses encouragements, lors des premières découvertes cubaines, à me diriger vers le doctorat, jusqu'à son voyage à Madrid cette année pour me permettre de soutenir aujourd'hui devant vous mon travail, de nos premières discussions sur Murcia à nos derniers échanges photographiques sur les Caraïbes, les terres andines et les vertus de la Champagne, sa présence et son soutien m'ont été tout simplement indispensables.

Je remercie également Monsieur José Manuel Losada Goya, Professeur, Directeur du département de français de La Complutense et co-directeur de ce travail de thèse, pour son accueil si chaleureux à chacun de mes séjours à Madrid, sa disponibilité, ses idées et conseils lors de nos entretiens réels ou virtuels, ainsi que pour son aide précieuse dans les diverses démarches administratives de La Complutense.

Sans ces deux directeurs, sans leur patience face à l'ampleur et la complication de la mise en place d'un partenariat inédit entre Nanterre et La Complutense, il va sans dire que je n'aurais jamais su rédiger les articles d'une convention en espagnol et, plus sérieusement, que cette thèse en cotutelle n'aurait jamais pu voir le jour.

J'adresse aussi toute ma reconnaissance à Monsieur Georges Forestier, Professeur à Paris IV et Directeur du CELLF 17^{ème}-18^{ème}, qui a pris le temps de m'écouter, malgré son emploi du temps chargé, à la fin de ses cours, et qui a accepté d'être membre de ce jury. Je souhaite également remercier Monsieur Jeanyves Guérin, Professeur, Directeur de l'École doctorale de Littérature française et comparée et Membre du Conseil scientifique de l'Université de Paris III, pour ses suggestions fort pertinentes en fin de thèse et pour sa participation. Merci aussi très sincèrement à Madame Lourdes López Carriedo, Professeur à La Complutense, et à Monsieur Didier Souiller, Professeur émérite de l'Université de Bourgogne d'avoir accepté de faire partie de ce jury et de me faire également l'honneur de

lire mon travail. Toute ma gratitude va encore à Madame Montserrat Serrano Mañes, Maître de conférence de littérature française et Directrice du département de français de l'Université de Grenade pour le temps qu'elle a accordé à mon travail. Je n'oublie pas non plus Christophe Couderc, Professeur à l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense pour l'intérêt qu'il a immédiatement porté à mon sujet.

Pour terminer cette première phase de remerciements universitaires, qui oublie malheureusement de nombreuses personnes que je prie de me pardonner, je souhaiterais préciser un point. Dans les circonstances actuelles où la recherche en Sciences Humaines est particulièrement difficile et soumise à des impératifs de rapidité, compétitivité, rentabilité, il m'a fallu du temps pour dessiner les contours de mon sujet, comprendre ce que j'observais, avoir un certain recul, mettre en forme une thèse et lui trouver ne serait-ce qu'un titre satisfaisant. Je voudrais donc remercier le département de Littérature Française de Paris Ouest Nanterre et le CLSF de m'avoir recrutée en tant qu'allocataire monitrice pendant trois ans puis en tant qu'Ater pendant un an afin de débiter et de mener dans les meilleures conditions ce long travail de recherche. Bien que plus rude, cette année en tant que PRCE m'invite aussi aujourd'hui à exprimer toute ma reconnaissance envers Sarah Clément et quelques professeurs de l'I.U.T de Châlons-en-Champagne, qui se reconnaîtront, et dont les conseils et encouragements m'ont aidée à trouver des solutions viables pour finir cette thèse.

Viennent maintenant toutes les personnes non officielles, celles qui sont restées dans l'ombre mais dont l'aide a été si importante que je souhaite leur adresser ici une pensée particulière.

Ma reconnaissance va tout d'abord à Madame Maïté Coudert, enseignante en espagnol et traductologie à l'Université Paris Ouest Nanterre. Ses cours mémorables, son soutien indéfectible malgré l'éloignement et les difficultés, ses patientes vérifications de traductions, sa passion m'ont guidée depuis le premier jour. Sans son travail et celui de Delphine Cazus, mon niveau d'espagnol ne serait pas celui d'aujourd'hui.

Merci aussi aux auteurs et amis cubains dont certains font désormais partie de mon quotidien. Merci tout d'abord à José Triana et sa femme Chantal pour leur gentillesse lors de nos rencontres outre-Atlantique. Merci à Matías Montes Huidobro et sa chère épouse Yara Montes Huidobro pour tous les conseils, les contacts, les documents inédits et les archives personnelles qu'ils m'ont fournis. Merci de nos échanges réguliers qui ont donné

vie et sens à cette thèse. Merci enfin à Édouardo Manet pour l'émulation intellectuelle et l'amitié que nous avons pu lier. Grâce à lui, j'ai pu être reçue à Cuba notamment dans le Centro Nacional de Investigación de las Artes Escénicas et avoir le privilège de m'entretenir et de me lier d'amitié avec Miguel Sánchez León, Esther Suárez Durán, Reinaldo Monteiro et sa superbe femme actrice qui m'ont tous reçue et aidée de façons si diverses et variées qu'il m'est ici impossible de les détailler. Je n'oublie pas non plus que les lettres de recommandation d'Édouardo Manet m'ont permis de découvrir la famille Castellanos qui m'a accueillie lors de mon séjour à Cuba et en particulier Alina qui m'a accompagnée dans les méandres des bibliothèques de La Havane. Grâce à Édouardo, j'ai aussi pu découvrir la générosité de la chercheuse et traductrice américaine de ses œuvres : Phyllis Zatlin ainsi que la bienveillance de Christilla Vasserot, Maître de conférence à Paris III, qui m'a prêté des ouvrages cubains introuvables en France. S'il est une belle chose que m'aura apportée cette thèse, c'est donc sans doute cette étroite collaboration avec ce fabuleux dramaturge, disciple de Lecoq, sur laquelle je ne m'attarderai pas plus, il sait aujourd'hui l'importance qu'il a pour moi.

Merci maintenant à mes amis, en premier lieu à Mathieu Naslin et Franck Deutsch, qui m'ont aidée à ne pas jeter mon ordinateur à la poubelle et à progresser en infographie et informatique. Merci ensuite à Chloé Angué et Yamina Adouhane d'avoir pris le temps, malgré leurs thèses respectives sur la littérature polynésienne et la philosophie arabe, de relire mes traductions anglaises. Merci aussi à ce Docteur modèle de sérénité qu'est la biologiste Lorraine Michelet et à ma journaliste radio préférée, Mélodie Pépin, pour avoir cru en moi du début à la fin et surtout pour avoir accompagné de sa douce voix mes dernières veillées de travail. Merci à Cécile Rémi, l'éditrice en chef, pour m'avoir aidée depuis déjà un certain nombre d'années à affronter mes doutes intellectuels et pour avoir fait preuve d'un enthousiasme communicatif à l'égard de mon étude. Un merci enfin tout particulier à Sandra Cheilan, Docteur en littérature comparée, non seulement pour son soutien moral du début à la fin de ce travail mais aussi pour son implication, ses relectures exigeantes et scrupuleuses du manuscrit, ses suggestions toujours avisées et ses explications patientes, qui m'auront permis de clarifier ma pensée parfois embrouillée et d'améliorer ce travail. Cette thèse rime aussi avec la naissance de cette belle amitié, dont je ne saurais pas non plus aujourd'hui me passer.

Merci maintenant à ma famille et tout d'abord à Dominique Ménillet, qui a aussi consciencieusement relu et décortiqué une thèse dont le sujet lui était jusque-là quasiment inconnu. Son regard de néophyte sur le thème m'a aussi été d'une grande aide pour préciser

et affiner mon propos, sans parler de la curiosité qu'elle a fait naître en moi pour sa spécialité : le *thesaurus*, fil rouge de sa carrière au CNRS.

Merci à mon père de m'avoir toujours aidée à concrétiser mes rêves et permis de vivre en Espagne où est née ma passion. Merci à ma mère, toujours si altruiste, d'avoir supporté mes humeurs stressées ou mes vagues de découragement et de m'avoir prêté son ordinateur lorsque le premier a rendu l'âme. Merci à mon frère aussi, qui comprendra peut-être désormais que malgré la distance, il a un rôle essentiel dans ma vie et mon parcours d'études longues qui prend aujourd'hui fin. Merci à ma grand-mère dont la force, l'amour et la question récurrente, « quand est-ce que tu la soutiens cette thèse ? », bien qu'angoissante en période fréquente de doutes, m'ont permis de ne jamais dévier de mon objectif final. Même si ces proches, comme mon feu grand-père, ne liront certainement jamais ce travail, ils ont toute ma reconnaissance et cette thèse est en partie pour eux.

Elle est enfin surtout pour mon mari sans qui je ne me serais jamais engagée dans cette voie. Il a su attendre patiemment la fin de cette thèse et me soutenir constamment avant que nous n'entamions d'autres projets. Notre couple a grandi en même temps que ce travail scientifique. La présence quotidienne de « mon Bernard Campan » et ses encouragements sont pour moi les piliers fondateurs de ce que je suis et de ce que je fais.

TABLE DES MATIÈRES GÉNÉRALE

Résumé.....	4
Abstract	5
Resumen	6
Remerciements.....	11
Avertissement au lecteur.....	21
Introduction	24
 Première partie : Engouements et réticences à l'égard d'une forme	 46
Table des matières de la première partie	47
I. Le dix-septième siècle et l'élaboration d'un premier modèle structurel français....	52
A) Les jeux de miroirs complexes en France	52
1) Modalités d'inclusion dans la structure dramatique.....	53
a - Des « monstruosités » cornéliennes à l'enchâssement unique	53
b - La vague française des comédies des comédiens et des répétitions intérieures.....	64
c - Du goût français pour les enchâssements optimaux.....	70
d - Enchâssements et genres dramatiques : vers le choix français	76
2) Fonctions des divers spectacles encadrés dans la progression de l'action dramatique85	
a - Structuration et utilisation de l'enchâssement : l'art cornélien de la surprise.....	85
B) Les jeux spéculaires simples en France	95
1) Quelques intermèdes français juxtaposés.....	95
2) Théâtre français et jeux de rôles espagnols	99
3) Les interpellations directes du public : la décrue	107
4) Pour interpeler indirectement le public	112
a - Le travail français sur les apartés	112
b - Les didascalies métathéâtrales	115
c - Les marqueurs linguistiques	119
5) L'engouement français pour le théâtre sur le théâtre	123
6) La progressive dénaturation des jeux spéculaires simples	128
II. Le théâtre à son miroir français du vingtième siècle : entre sensibilité à la tradition et désir d'innovation	132
II.1 Perméabilité aux structures spéculaires de l'Espagne baroque et de la France classique	132
A) Les jeux de miroir complexes	132
1) Modalités d'inclusion dans la structure dramatique :.....	132
a - Le retour du goût pour l'enchâssement multiple et complexe	132
b - De la vague des comédies des comédiens aux simulacres de répétition.....	135

c - Hommage à l'enchâssement français d'une improvisation théâtrale	137
d - Retour aux enchâssements imparfaits	139
e - Une nouvelle libération générique.....	141
2) Structuration et fonction des spectacles enchâssés : la manière française	146
a - Enchâssements rudimentaires.....	146
b - Un nouvel art de la surprise	147
B) Jeux spéculaires simples.....	150
1) Le faux retour à la mode espagnole : spectacles intérieurs dansés et chantés	150
2) Perpétuation de la tradition française des rôles dans le rôle	151
3) L'interpellation du public : un usage modéré.....	154
4) Détails efficients des répliques et des didascalies	157
a - Le nouveau travail français sur les apartés.....	157
b - Des didascalies métathéâtrales exponentielles.....	158
c - Les marqueurs linguistiques	163
5) Le soin particulier accordé aux procédés de théâtre sur le théâtre.....	167
6) Le retour à une fonctionnalité minimale ?	171
II .2 Métamorphoses de la tradition nationale.....	173
A) Nouveaux jeux de miroir complexes.....	173
1) De l'enchâssement à la confusion et au dédoublement perpétuel.....	173
2) La question de l'influence du théâtre espagnol moderne.....	175
3) Répétition et avènement d'une circularité généralisée.....	178
4) Improvisation du jeu, improvisation de l'écriture.....	181
5) Des enchâssements optimaux aux structures concentriques	182
6) Prolifération des structures absurdes.....	183
7) Enchâssements interartistiques.....	185
a - L'ouverture aux autres formes littéraires	185
b - L'exploitation française de l'art marionnettique.....	187
c - Le surgissement des arts du cirque et de la peinture au théâtre.....	192
d - Le cinéma dans le théâtre ou le théâtre dans le cinéma ?.....	197
B) Évolution des autres jeux spéculaires	199
1) Des intermèdes à la cérémonie intérieure et au rituel	199
2) Nouvelles interpellations parodiques et critiques du public.....	203
3) Du rôle dans le rôle au « one man show » ?.....	205
4) Un théâtre sur le théâtre fondé sur les critiques	207
5) Le refus de toute structuration et fonctionnalité.....	208
III. Migration et mutations des formes spéculaires françaises en Amérique latine ; le cas de Cuba.....	211
III.1 La propagation du modèle français en Amérique latine.....	211
A) Chili	212

B) Argentine	214
III.2 L'exemple paroxystique de Cuba	218
A) De l'héritage des complexes procédés français à l'émancipation partielle.....	226
1) De la proximité théorique et pratique avec les modèles français.....	226
a - Dédoublment perpétuel et effacement des marques de l'emboîtement.....	226
b - De la prédilection pour les simulacres de répétitions intérieures à la française.....	230
c - Les enchâssements imparfaits à la manière de J. Genet	233
d - Succès des pièces en train de s'écrire.....	235
e - Prolifération de structures absurdes et <i>choteo</i>	237
f - Théâtres et arts cubains dans le théâtre	241
L'ouverture aux autres formes théâtrales et littéraires	241
De l'art marionnettique aux pratiques fétichistes	243
Le retour de la pantomime au théâtre	245
Cinéma dans le théâtre ou théâtre dans le cinéma ?	246
Une ouverture à l'hétérolinguisme ?	248
2) Une fonction instrumentale plus complexe	250
B) L'influence des autres jeux spéculaires français	252
1) Multiplication et cubanisation des cérémonies ritualistiques à la J. Genet.....	252
2) Une utilisation modérée et parodique des interpellations du public	258
a - Le goût des didascalies métathéâtrales cacophoniques	258
b - La disparition totale des marqueurs linguistiques dans le texte	262
3) Prolifération des jeux de rôles et conscience de la théâtralité permanente (« <i>theatrical existentialism</i> »).....	264
4) Les références au théâtre dans le théâtre des pièces françaises.....	265
5) La préférence cubaine pour les jeux de miroir simples.....	268
 Deuxième partie : Le théâtre à son miroir : une forme qui fait sens	276
Table des matières de la seconde partie	277
I. Sens mystique, sens profane des représentations intérieures : du symbole de l'Homme au comédien à part entière.....	282
A) Du comédien-Homme à l'actrice tentatrice.....	282
1) Sécularisation de la figure du comédien au Grand Siècle.....	282
2) Féminisation de la scène du Grand Siècle.....	291
3) Inadaptation et provocation des comédiens et comédiennes du vingtième siècle.....	296
B) De la scène piédestal à la scène échafaud.....	300
1) De l'art d'être un bon comédien.....	300
2) Relativiser les talents des acteurs contemporains	307
C) De la défense du précaire à la critique de la star	311
1) Une lente professionnalisation	311
2) La loi de commercialisation du théâtre	315

D) Apologie des vertus pédagogiques du théâtre ; critique des prétentions didactiques	318
1) L'influence des Jésuites ou pour un théâtre majoritairement didactique	318
2) Le refus de toute communication	319
E) Condamnation du critique de théâtre et appel à une nouvelle critique du théâtre au théâtre	323
F) Le miroir, symbole de prudence : l'illusion théâtrale célébrée puis condamnée ..	326
1) Le goût pour l' <i>engaño</i>	326
2) <i>Desengaño</i> à la française	328
G) Penser l'illusion grâce à la complexité des jeux de miroir	336
H) Critique nouvelle de l'auteur et vanité de l'acte d'écriture	340
II. Désacralisation progressive de la mise en scène du pouvoir : du rôle de roi à la comédie des politiques	345
A) De la célébration du pouvoir de Dieu à sa négation	345
1) Variations françaises et espagnoles autour de la représentation de l'omnipotence divine	346
2) Des pouvoirs du démiurge ou du sage à l'art de régner sur soi de l'honnête homme	352
3) Dénî de Dieu et refus de toute autorité ecclésiastique	356
B) De la contestation du pouvoir royal à celui des classes dirigeantes	362
C) De la comédie des mondains à la comédie des hommes	372
D) Réfléter le chaos du monde, générer un nouveau monde	384
III. Représentations enchâssées du Mystère de l'Homme et de l'intimité mystérieuse du Moi	392
A) Des premières intuitions du <i>theatrum mentis</i> à la démonstration des différentes instances de la psychologie humaine	392
B) De la mise au jour du lien corps / psyché à la théâtralisation de l'intime individuel	404
1) Le « cas Argan » : une conjuration de la rupture entre le corps et l'âme	404
2) Narcissisme en spectacle et projection scénique des pulsions et fantasmes libidinaux et « originaires »	406
3) Pulsions de destruction, pulsions meurtrières	416
C) Le théâtre à son miroir, outil nosographique	421
1) Névroses	422
2) Psychoses et délires	426
D) Les vertus thérapeutiques du théâtre à son miroir ?	436
1) Des vertus de la théâtralisation de la catharsis puis du psychodrame	436
2) La Mort libératrice : le théâtre à son miroir comme « tropulsion » de vie	441
3) Acceptation de l' <i>homo ludens</i> et compensation esthétique	444

Troisième partie : Perspectives scénographiques : mise en œuvre concrète du théâtre à son miroir **459**

Table des matières de la troisième partie 460

I.	Représentation de l'espace scénique dévolu aux actions dramatiques spéculaires	464
A)	De la tradition figurative aurique à l'abstraction classique française	464
1)	Vers le décor unique et « régulier » de la scène française	464
2)	Vers la disparition des subterfuges scéniques suggérant le mouvement	471
3)	Vers les subtils jeux français sur la verticalité...	477
B)	L'ère moderne entre ajustement et révolution	483
1)	La sensibilité de la scène moderne française à l'Espagne et à sa tradition figurative	483
2)	Goût pour les divisions symboliques	496
a)	Retour au décor unique et suggestif avec jeux de rideaux	496
b)	Renouveau des effets de lumières et de sons	509
c)	Reprise et poursuite du travail français sur costume, corps et jeu de l'acteur	518
d)	Exportation des techniques nouvelles à Cuba	528
3)	Réappropriation à la française des dispositifs verticaux ?	531
II.	Représentation du rapport regardant / regardé	553
A)	l'avènement d'une spécificité française classique : le vrai public sur la scène	553
1)	De la permanence à l'éphémère d'une présence	553
2)	De la tradition française du vrai public sur la scène	556
B)	Jeux de la modernité scénographique française avec sa propre tradition figurative	560
1)	La mise en valeur de la présence du public intérieur sur la scène : sous le signe de la variété	560
2)	Le retour aux jeux de fusion symboliques ou réels des deux publics	569
C)	Vers la disparition des spectateurs internes	583
1)	Les substituts du public intérieur : des marionnettes aux objets anthropomorphes	583
2)	La préférence donnée aux effets de sons et de lumières	596
D)	Vers une exportation des principes français pour figurer le rapport regardant / regardé	603
III.	La traduction scénique des jeux spéculaires entre les textes, entre les représentations et entre les arts	608
A)	Théâtre sur le théâtre : une matérialisation croissante	608
1)	De l'invention de stratagèmes scénographiques pour traduire des jeux de spécularité citationnels	608
2)	Jeux d'échos entre les représentations	612
B)	Jeux de spécularité entre les arts : une matérialisation grandissante	615
1)	Premiers essais bigarrés sur les pièces classiques	615
2)	Les jeux cinématographiques et ritualistiques des pièces modernes	621

C) Vers une exportation des techniques françaises pour figurer les jeux de spécularité entre les textes et entre les arts...	627
--	-----

Conclusion	647
-------------------------	------------

ANNEXES	660
----------------------	------------

AVERTISSEMENT AU LECTEUR

La présente étude est constituée de **quatre volumes**. Les trois premiers présentent la thèse proprement dite et le quatrième rassemble les annexes.

Dans les trois premiers volumes, les prénoms des auteurs du vingtième siècle figurent en intégralité la première fois qu'ils sont cités dans le texte et en note, puis, ils laissent place à une simple initiale lorsque la date de mort de l'auteur nous autorise à le faire. L'élision de l'article devant les initiales des auteurs a, quant à elle, été faite selon les règles de typographie en vigueur. Ces deux règles ont été aussi appliquées au mieux pour les metteurs en scène.

Les œuvres espagnoles sont systématiquement citées sous leur titre original. Les citations extraites de ces pièces sont présentées en français dans le texte et la version originale est restituée en note. Pour un confort de lecture, nous avons conservé les mêmes règles de typographie et les guillemets français pour les citations en langue originale et leurs traductions.

Les traductions proposées des œuvres et des ouvrages critiques sont celles des traducteurs des éditions françaises académiques. Lorsqu'il n'existe pas de publication en langue française – comme c'est souvent le cas pour les pièces cubaines ou pour certains ouvrages critiques récents – les traductions sont alors de notre cru. Certains termes comme « performance » sont ainsi parfois volontairement traduits différemment, non pas par inattention, mais car leur sens varie selon les emplois. Que le lecteur excuse néanmoins, par avance, des maladresses stylistiques qu'une simple enseignante de littérature française, soucieuse de restituer le sens, aura pu y laisser.

L'orthographe des pièces françaises du dix-septième siècle suit, quant à elle, les éditions disponibles que nous avons choisies et qui figurent en notes ainsi que dans notre bibliographie. Nous nous sommes efforcés d'utiliser le plus souvent les premières éditions disponibles en ligne sur Gallica, si bien que l'orthographe n'est pas toujours modernisée.

Les références des citations situées dans les notes respectent également les indications des pièces et des éditions dont nous disposons, ainsi que les différences de pratiques existant entre la France et l'Espagne et entre le dix-septième et le vingtième siècle. De la sorte, les références se rapportant aux pièces françaises du dix-septième siècle comportent naturellement l'acte et la scène (certaines disposent aussi de la mention des

vers) tandis que figurent la mention de journée pour les pièces auriques. Concernant les pièces modernes, de même, les notes ne renvoient aux scènes et aux actes que lorsque ces œuvres en sont pourvues.

La troisième partie comporte un grand nombre de documents iconographiques. La valeur informative de ces photographies et croquis de mise en scène a toujours été privilégiée, en dépit, parfois, de leur médiocre qualité de définition. Toujours soucieux de maintenir une bonne lisibilité lors de l'insertion de ces supports visuels, nous avons décidé de regrouper les informations les concernant uniquement en notes. La numérotation de la légende permet simplement de les localiser à partir de la table des illustrations située en annexes.

Dans le volume des annexes, indépendamment des indications précédemment données, le lecteur trouvera de courtes notices biographiques et les résumés des principales pièces des auteurs de notre *corpus* primaire. Sans négliger l'intrigue des pièces, ces résumés privilégient systématiquement notre objet d'étude. S'ajoute à cela un recensement des mises en scène des pièces considérées.

Cette partie comporte aussi la retranscription de deux entretiens que nous avons eus au cours de ces six années de recherche avec Matías Montes Huidobro et Eduardo Manet. La première entrevue ayant été effectuée en espagnol, le lecteur la trouvera en version originale ainsi que dans la traduction française que nous avons effectuée et dans laquelle nous avons choisi volontairement de conserver la proximité du tutoiement espagnol.

La reproduction de certains travaux de reconstitution scénographique d'Anne Surgers, ainsi que des tableaux et photographies historiques complémentaires, signalés dans les notes des volumes précédents, s'y trouvent également.

Afin d'éviter toute incohérence visuelle, dans la bibliographie, comme dans l'ensemble de notre étude, les titres des œuvres sont retranscrits selon les règles habituelles en vigueur en France quelle que soit leur langue. On rappelle donc que si un titre est une phrase, comme *La vida es sueño*, ou commence par un indéfini, tel *Un balcon sur les Andes*, une majuscule ne figure qu'au premier mot. Pour les œuvres du *corpus* primaire, les informations concernant l'édition *princeps* sont les plus exhaustives possibles et pour les œuvres du *corpus* secondaire, seule la date de première édition est indiquée entre parenthèses.

Le lecteur trouvera la mention habituelle de s. l. n. d. lorsque nous ne disposons pas d'information sur la publication de l'œuvre. Lorsque certains auteurs ou pages font défaut aux articles de journaux cités, c'est que celui-ci fait partie d'une revue de presse des archives de la Comédie-Française où elles ne sont pas mentionnées.

L'index enfin, recense les noms propres des auteurs, des critiques et des œuvres de notre *corpus* primaire et secondaire.

L'ajout d'un glossaire n'a pas été jugé utile dans la mesure où les termes sont définis dans l'étude au fur et à mesure.

INTRODUCTION

Le Paon : « Pourquoi condamnez-vous en moi l'ostentation et non pas la beauté ? Le Ciel, en me donnant celle-ci, m'a également concédé l'autre, car l'une sans l'autre ne serait bonne à rien ; à quoi servirait la réalité sans l'apparence ? »

Balthazar Gracían, *Le Discret*

Au terme de la préface ajoutée en 1995 à son célèbre ouvrage sur le théâtre dans le théâtre, Georges Forestier invite clairement à dépasser ses études sur le dédoublement dramatique et sur celui des personnages du théâtre français du dix-septième siècle afin de se consacrer plus largement aux différentes formes de théâtralité de la scène française : « elle laisse la porte ouverte à cette vaste étude que j'appelle de mes vœux, et qui porterait donc sur la *théâtralité*, ou si l'on préfère, sur l'ensemble des dimensions esthétiques de l'être et du paraître⁷. » À la forme théorique absolue du théâtre dans le théâtre, entendu par ce dernier comme « l'interruption d'une action dramatique par l'insertion d'un élément autonome considéré comme “du théâtre” par les personnages⁸ », et aux jeux d'identité qui affectent les personnages par dizaines dans les comédies et tragi-comédies du théâtre français du Grand Siècle, s'ajoute en effet dès le début du dix-septième siècle toute une poétique de la trace des formes dramatiques réfléchies, toute une esthétique du fragment de jeux moins structurés de théâtralité, dont les contours plus mouvants sont néanmoins complémentaires.

Aux côtés du modèle de pièce au sens strict dans une autre pièce, se trouve tout d'abord toute une série d'œuvres dramatiques présentant en leur sein un spectacle chanté ou dansé offert aux personnages de l'action principale. Les ballets, chansons et mimodrames des pièces de Molière, que G. Forestier intègre brillamment à son étude sur le théâtre dans le théâtre, en sont un exemple. À l'inverse, le désir de s'en tenir exclusivement au domaine du théâtre au sens étroit du terme, invite ce critique à exclure de son champ

⁷ Georges Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, Genève, éd. Droz, 1981, rééd. 1996, p. XIII.

⁸ *Ibid.*, p. XI.

d'investigation cette autre forme spéculaire présente au dix-septième siècle qu'est la pièce intérieure dont le cadre n'est plus une pièce, au sens simple d'« action dramatique dialoguée », mais plutôt une fête de cour ou une interpellation du public sous la forme d'un prologue introducteur impliquant un ballet final comme dans *Les Fâcheux*. Certes, le degré d'insertion semble moindre dans ces cas non plus de « spectacle dans le théâtre » mais de « théâtre dans le spectacle », néanmoins, ici aussi, la présence et le regard des spectateurs du spectacle cadre sont toujours suggérés d'emblée, au moins discrètement, si bien qu'ils constituent indubitablement une autre forme d'enchâssement complexe avec changement de niveau dramatique.

À ces procédés d'inclusion impliquant, comme le théâtre dans le théâtre, « qu'un au moins des acteurs de la pièce cadre se transforme en spectateur⁹ », se juxtaposent de surcroît, des procédés spéculaires plus simples c'est-à-dire sans changement de niveau dramatique. Bien que dépourvus de public intérieur, les jeux de rôles, mentionnés par G. Forestier justement, mais aussi les intermèdes, et les interpellations directes ou indirectes du public, tels qu'ils figurent parfois dans les pièces d'un Scudéry ou d'un Corneille, brisent ainsi souvent l'illusion théâtrale en proposant également un effet de miroir désignant le théâtre comme théâtre. S'il ne présente pas non plus d'enchâssement structurel véritable, grâce à l'usage de la citation, le théâtre *sur* le théâtre des dramaturges français du Grand Siècle offre aussi une image en abyme du théâtre et introduit d'indéniables jeux de miroirs, construisant même une forme d'histoire interne du théâtre.

Ainsi, dès le dix-septième siècle, existent en France non pas un mais sept types majeurs de miroirs intérieurs ou sept expériences possibles de réduplication pouvant être réparties entre les deux principales catégories de jeux spéculaires que sont les enchâssements complexes et les enchâssements simples.

Outre-Pyrénées, c'est néanmoins dès le Siècle d'Or que la structure discontinue des *comedias* propose au public espagnol des spectacles intérieurs et des intermèdes parfois dansés et chantés¹⁰ constituant de magnifiques formes d'emboîtement simples. Même dépourvues de public intérieur, ces premières formes dramatiques auriques, auxquelles s'ajoute, comme la critique l'a maintes fois souligné¹¹, un goût indéniable pour les

⁹ G. Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre*, op.cit., p. 11.

¹⁰ Sur ce point, voir par exemple l'article de Hector Brioso Santos, « Juegos metateatrales y verosimilitud en el teatro del Siglo de Oro : la loa », in *Similitud y verosimilitud en el teatro del Siglo de Oro. Vraisemblance et ressemblance dans le théâtre du Siècle d'Or. Actes du Colloque de Pau (21 et 22 novembre 2003)*, Pampelune éd. I. Ibañez, EUNSA (Anejos de RILCE, n° 52), 2005), p. 67-88.

¹¹ Voir les ouvrages de Christophe Couderc in *Le Théâtre espagnol du Siècle d'or (1580-1680)*, Paris, éd. PUF, coll. « Quadrige », 2007 et, « Ironie et Métathéâtralité dans la *comedia nueva* », in *Métathéâtre, théâtre*

interpellations du public et pour les citations métathéâtrales, désabuse déjà les spectateurs des *corrales*, en créant un jeu spéculaire dénonçant le théâtre comme théâtre. Un *auto sacramental* aussi célèbre que *El Gran Teatro del mundo* atteste en outre que dès 1641, l'Espagne offre aussi de sublimes exemples, au sens fort, d'enchâssements complexes reposant sur un changement de niveau dramatique.

Certes, la formation et la connaissance du théâtre des Jésuites, qui étaient celles de bon nombre de dramaturges français et qui incluaient fréquemment des spectacles intérieurs autour de l'ataraxie du Saint, créaient une habitude de pensée justifiant ce rapprochement dramaturgique formel entre la France et l'Espagne. Cela ne suffit pourtant aucunement à expliquer la proximité, la parenté, pour ne pas dire l'intimité, constatée entre les formes spéculaires des deux nations. La scène espagnole avait beau fasciner la France par sa faculté d'invention, sa fantaisie et la force de ses dramaturgies mystiques, rappelons que sa folie pour le théâtre, son faible souci de la vraisemblance, sa représentation du sacré, restaient encore fort mal perçus sur notre territoire. Dès lors, la question de la probable reprise de subversives formes spéculaires auriques par des voisins insistant régulièrement sur leur attachement aux règles classiques n'en devient que plus intrigante ! Quelle sont donc l'ampleur et les causes exactes d'un tel paradoxe dramaturgique ? Reposerait-il sur un désir secret des auteurs français de concilier cette richesse théâtrale avec une plus grande discipline formelle ?

Seule la prise en compte de toutes les formes franco-espagnoles de pénétration du théâtre par le théâtre mentionnées précédemment (y compris et surtout des plus simples ou spartiates) pourrait permettre de comprendre précisément quelles ont été les similitudes ainsi que la réaction ou le travail d'adaptation des dramaturges français vis-à-vis des jeux spéculaires bien connus de leurs confrères espagnols du Siècle d'Or. Une comparaison des enchâssements simples et complexes en France et en Espagne offrirait en effet la possibilité unique de saisir exactement comment et pourquoi s'est effectuée l'élaboration française des structures de strict redoublement au dix-septième siècle, dont la plus aboutie

dans *le théâtre et la folie*, 2010, p. 89-110, article disponible en ligne : <http://www.umr6576.cesr.univ-tours.fr/publications/metatheatre>. On pourra aussi consulter les travaux de A. Thomas O'Connor, « Is the Spanish *Comedia* a Metatheater ? » , in *Hispanic review*, vol. 43, n°3, 1975, p. 275-283 ; de Stephen Lipmann, « "Metatheater" and the Criticism of the *comedia* », in *MLN*, n°91, 1976, p. 231-46 ; Jesús Maestro, « Cervantès y Shakespeare : el nacimiento de la literatura metateatral », in *Bulletin of Spanish Studies : Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal, and Latin America*, vol. 81, n°4-5, June-July 2004, p. 599-611.

est indubitablement la forme du théâtre dans le théâtre. L'observation conjointe de tous ces modèles de théâtralité parviendrait peut-être enfin à achever une fresque témoignant de la profondeur et surtout de l'étendue chronologique d'un goût dramatique français pour la spécularité se prolongeant jusqu'à nos jours. Elle compléterait ainsi en partie et de façon inédite notre histoire des formes théâtrales.

On saura en effet gré à G. Forestier d'être remonté aux origines de l'art dramatique afin de montrer que l'apparition du théâtre dans le théâtre à l'âge baroque résulte de la rencontre entre le regard du chœur antique et les actions enchâssées médiévales¹². On lui sera aussi fort reconnaissant de dresser un bilan complet des usages du procédé au Grand Siècle et de suggérer l'étendue du concept à l'époque actuelle. On soulignera cependant et avec lui, qu'en ne poussant pas non plus loin son étude chronologiquement et géographiquement, il laisse une brèche importante ayant de quoi susciter « l'insatisfaction de tous les amateurs de littérature et de théâtre, qu'ils soient partisans de la diachronie – l'enquête pouvait être poursuivie jusqu'à Jean Anouilh ou Jean Genet – ou de la synchronie – Shakespeare et Calderón ont été laissés de côté¹³ ». Une étude concentrée non seulement sur les plus nombreuses formes de spécularité mais aussi sur les réajustements et variantes structurels effectués à partir des jeux de théâtralité espagnols par Rotrou, Scudéry ou Corneille et enfin sur les divers emprunts ou innovations formelles produites par des auteurs modernes comme J. Prévert, J. Genet constituerait donc indubitablement un approfondissement formel et un complément diachronique et spatial aux études de G. Forestier sur le théâtre dans le théâtre français du dix-septième siècle. À la démarche déductive de ce dernier interrogeant l'ensemble de la production française du théâtre dans le théâtre du Grand Siècle, elle ajouterait une démarche non pas de simplification (la prise en compte de tous les jeux de spécularité l'excluant) mais de réduction et de transformation à l'égard des modèles hispaniques auriques. Elle permettrait de dégager, contrairement aussi au modèle de Richard Hornby¹⁴, la spécificité de nos formes spéculaires et de mieux la comprendre. Elle montrerait aussi qu'au cours de la révolution dramatique mondiale qui se produit au vingtième siècle, les jeux de théâtralités se révèlent capables de s'adapter à l'époque où ils se trouvent investis et d'évoluer. Elle révélerait qu'avec les jeux de spécularité français, nous sommes face à des formes dramatiques, dotées d'une dynamique et d'une vie propre.

¹² Voir aussi sur ce sujet l'article de G. Forestier : « Le théâtre dans le théâtre ou la conjonction de deux dramaturgies à la fin de la Renaissance », in *Revue d'histoire du théâtre* / 1983-2, p. 162.

¹³ G. Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre*, op.cit., p. VII.

¹⁴ Richard Hornby, *Drama, metadrama and Perception*, Lewisburg, ed. Bucknell University Press, 1986.

Par-delà l'enrichissement qui surgirait peut-être en termes d'anthropologie esthétique et d'histoire des formes, notre histoire du théâtre pourrait se voir augmentée d'une étude envisageant enfin systématiquement, *aussi bien du point de vue structurel que thématique*, l'évolution de la poésie du redoublement de toute une classe d'œuvres théâtrales du dix-septième siècle jusqu'à aujourd'hui. Les ouvrages et modèles trop exclusifs de Robert J. Nelson¹⁵, de Patrice Pavis¹⁶ et Tadeusz Kowzan¹⁷ obéissent à une recherche et une perspective essentiellement thématique ayant pour finalité de dégager les significations du procédé. Ils considèrent comme secondaires les procédés ou jeux formels de spécularité et privilégient la mise au jour des divergences et, plus rarement, des ressemblances et analogies, entre les problématiques sémantiques des jeux spéculaires d'un Corneille ou d'un J. Anouilh ou d'un J. Genet. Notre étude, elle, interrogerait en permanence les rapports et l'équivalence possible entre forme et sens et soulignerait le fait que certains jeux de théâtralité au théâtre ont beau sembler très faibles structurellement, ils sont en revanche forts thématiquement parlant. Notre analyse révélerait qu'ils présentent toujours au moins une solide réflexion du procès de la production théâtrale de son producteur, son récepteur, ou du contexte qui conditionne la communication et qu'ils méritent à ce titre, d'emblée, d'être rapprochés ou ajoutés à l'étude des significations baroques proposée par G. Forestier à partir du théâtre dans le théâtre. Avec un peu plus de prudence que les dernières études vingtiémistes mentionnées, elle aiderait enfin le lecteur de l'ouvrage de G. Forestier à s'émanciper des significations baroques du théâtre dans le théâtre afin de dégager d'autres significations modernes des jeux de spécularité français. Elle prouverait que près de trois cent ans plus tard, le théâtre français a retrouvé la liberté dont il jouissait à l'âge baroque, et l'homme, une perception de sa place dans le monde, qui le rapproche indéniablement par certains aspects de ses ancêtres, mais que la société s'est aussi considérablement transformée – lorsqu'elle n'est pas encore en pleine mutation – si bien que les préoccupations des artistes contemporains sont parfois fort distinctes, pour ne pas dire antagonistes, à celles de leurs lointains prédécesseurs.

¹⁵ Robert J. Nelson, *Play within a play. The Dramatist's conception of his art : Shakespeare to Anouilh*, New Haven, ed. Yale University Press, 1958 ; rééd., Paris, PUF, 1958.

¹⁶ Patrice Pavis, « Théâtre dans le théâtre », in *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Paris, éd. Éditions sociales, 1980, p. 400 ; rééd, éd Messidor, 1987, p. 415-416 ; rééd, Dunod, 1996, p. 365 ; rééd, Armand Colin, 2002, p. 365.

¹⁷ Tadeusz Kowzan, *Théâtre miroir : métathéâtre de l'Antiquité au XXI^e siècle*, Paris, éd. L'Harmattan, 2006.

Par rapport aux derniers ouvrages existant, une étude s'impose donc afin de sortir de la « jungle » ou du « labyrinthe » des appellations renvoyant indistinctement aux diverses phénomènes de mise en abyme (tel que métathéâtre¹⁸, métalittérature¹⁹, métafiction²⁰, autoréférentialité²¹, autoreprésentation²², mise en abyme²³, spécularité²⁴, théâtre au miroir²⁵, théâtre face au miroir²⁶, surfiction²⁷, etc.). Cette accumulation de termes théoriques qui tantôt ne ressortissent pas exclusivement au domaine du théâtre, tantôt considèrent le dédoublement dramatique d'un point de vue uniquement structurel ou exclusivement thématique, ne conduit en effet qu'à une confusion globale fort préjudiciable à la critique et l'enseignement universitaire. En outre, ils se concentrent parfois sur un seul siècle et une tradition nationale. Une étude qui balaierait ces catégories aux contours tantôt suspects et flous, tantôt trop restrictifs, qui élaborerait un concept nouveau recouvrant tous les jeux de spécularité français du dix-septième et du vingtième siècle et qui permettrait d'établir une typologie examinant leurs modalités de création et de fonctionnement afin de dégager l'universalité de ces formes ainsi que de certaines de leurs significations et de leurs réalisations scéniques (que les critiques commencent tout juste à explorer ces dernières années) apparaît, force est de le constater, comme un manque réel dans la critique et la théorie dramatique actuelle. Reste à nommer ce nouveau concept désignant ainsi enfin de façon transéculaire une poétique française de redoublement dramatique à la fois sémantique et formel.

*

Les enchâssements simples et complexes et les sept procédés dramaturgiques qu'ils renferment (théâtre dans le théâtre, spectacle dans le théâtre, théâtre dans le spectacle,

¹⁸ On pense ici au fameux ouvrage de Lionel Abel, *Metatheatre ; a new view of dramatic form*, New York, ed. Hill and Wang, 1963.

¹⁹ Amaryll Chanady, « Une Métacritique de la métalittérature : quelques considérations théoriques », in *Études françaises*, vol. 23, n° 3, 1987, p. 135-145.

²⁰ On citera par exemple June Schlueter, *Metafictional characters in modern drama*, New York, Guildford, ed. Columbia University Press, 1979 ou encore *Métatextualité et Métafiction, théories et analyses*, Laurent Lepaludier (dir.), Rennes, éd. Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2002.

²¹ A. Chanady, « Une Métacritique de la métalittérature : quelques considérations théoriques », *op.cit.*

²² Janet Paterson, « L'autoreprésentation: formes et discours », in *Texte*, n° 1, 1982, p. 177-193.

²³ Fernand Hallin, *Onze études sur la mise en abyme*, Gent, éd. Romanica Gandensia, 1980.

²⁴ Lucien Dallenbach, *Le Récit spéculaire. Essais sur la mise en abyme*, Paris, éd. Seuil, coll. « Poétique », 1977.

²⁵ T. Kowzan, *Théâtre miroir : métathéâtre de l'Antiquité au XXI^e siècle*, *op.cit.*

²⁶ Anca Burca, *Le Théâtre face au miroir. Structures et significations de l'auto-référentialité dans quelques pièces contemporaines*, Mémoire de DEA sous la direction de Joseph Danan, Université de Paris III, 1996-1997.

²⁷ Raymond Federman, *Surfiction: Fiction Now and Tomorrow*, Chicago, ed. Swallow Press, 1981. Voir aussi l'utilisation et la tentative définitionnelle proposée par Mas'ud Zavarzadeh dans *Mythopoetic reality. The Post-War American Fiction Novel*, Urbana, Londres, ed. University of Illinois Press, 1976.

intermèdes, jeux de rôles, interpellations du public, théâtre sur le théâtre) se distinguent et se rejoignent parce qu'ils présentent, souvent au sens propre et toujours au sens figuré, comme nous l'avons dit, un regard à la fois indiscret et global sur le théâtre, parce qu'ils en révèlent un reflet étonnamment réel et constituent ainsi une forme de miroir du spectacle. Ceci explique en premier lieu pourquoi nous avons choisi de les désigner globalement par le terme de « théâtre à son miroir » plutôt qu'un autre. Néanmoins, le terme de « théâtre à son miroir » a une pertinence et une légitimité historique qui dépassent ces niveaux structurel ou thématique.

Du point de vue étymologique et linguistique tout d'abord, comme le rappelle Tadeusz Kowzan, *speculum* (miroir) et *spectaculum* (spectacle) viennent tous deux de *spectare* ou *spicere* signifiant « regarder ». En espagnol, de même les termes « miroir » et « spectacle » convergent à travers *espejo* et *espectáculo*. En français, la parenté entre l'adjectif *spéculaire* et *spectaculaire* est également frappante. Enfin, dans la première moitié du dix-septième siècle, Athanasius Kircher nomme *theatrum catoptricum* des dispositifs kaléidoscopiques qui, à l'aide de miroirs, proposent des spectacles animés²⁸. *L'illusio phantastica*²⁹ reprend ensuite ces machineries artificielles dans les théâtres du moment pour faire voir des apparitions surnaturelles devant provoquer aussi bien la terreur que l'euphorie.

Le dix-septième siècle est, en outre, nous le savons, le siècle où le miroir envahit les résidences seigneuriales, les palais royaux et tous les arts. Comme le souligne L. Forestier, en opposant la République de Venise et de Colbert, le miroir fait l'objet d'une des premières des grandes batailles industrielles du dix-septième siècle et bénéficie d'attentions particulières le transformant en un objet désirable et fascinant au point que des documents d'archives apprennent qu'un petit miroir a été échangé à cette époque contre une grande terre à blé³⁰ ou qu'il donne lieu à la merveilleuse Galerie des Glaces de Versailles et à de fantastiques jeux de miroirs littéraires comme dans *La Princesse de*

²⁸ *L'Ars magna lucis et umbrae* d'Athanasius Kircher publié à Rome en 1646 s'accompagne d'une étude sur la « magie catoptrique ou prodigieuse représentation des choses par les miroirs » (p. 810-915). Le traité de A. Kircher sera complété par G. Schott, *Magia universalis*. Sur le développement des appareils d'optique au dix-septième siècle, voir J. Baltrusaitis, *Le Miroir*, Paris, Elmayan, éd. Le Seuil, 1978, p. 19-39.

²⁹ Nous renvoyons à deux études de Claude Gilbert Dubois en plus de celle intitulée « *Illusio optica, illusio specularis, theatrum catoptricum* : Les merveilleux effets de l'illusionnisme baroque dans le théâtre français de la première moitié du XVII^e siècle », disponible en ligne : dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1011541.pdf : « *Imagination phantastica* : le Discours des spectres et des apparition de P. le Loyer (1586) », in *La Littérature fantastique*, Paris, Albin Michel 1991, coll. « Les Cahiers de l'Hermétisme », p. 73-89, et « Sens et fonctions de l'*imaginatio* au XVI^e siècle », in *Philosophique*, Besançon, Presses de l'Université de Franche-Comté, 1-2 (1987), p. 67-85.

³⁰ Louis Forestier, « Le Miroir en peinture », communication du 5 mai 1999, Paris, éd. Institut de France, Académie des Beaux-Arts, 1999, p. 4.

*Clèves*³¹. Néanmoins s'il est un art (autre que la littérature) qui justifie notre choix terminologique et où la présence du miroir est alors prégnante, (et ne cesse d'ailleurs de l'être), c'est indéniablement, la peinture.

Dans *Les Ménines* de Velázquez³², un miroir est dissimulé à l'intérieur du tableau et révèle que le sujet du tableau est peut-être moins le peintre reproduisant un groupe de jeunes filles placées au premier plan, que le reflet dans le miroir du roi, Philippe IV, et de la reine Mariana que Velázquez est en train de peindre et dont la place réelle serait celle occupée par le spectateur du tableau, qui placé, face à l'œuvre, a une sorte de position royale. À la suite de Michel Foucault³³, certains critiques comme Hubert Damisch³⁴ ou J. L. Chalumeau³⁵ affirment aussi et surtout que le miroir réfléchit le tableau même que peint Velázquez représentant le roi et la reine et qu'il constitue donc une seconde forme de tableau dans le tableau et de « représentation de la représentation classique³⁶ ». Après la discrète reprise de cette toile dans une gravure à l'eau-forte de Francisco de Goya datant de 1778³⁷, Pablo Picasso effectue, du 17 août au 30 décembre 1957, pas moins de cinquante-huit tableaux parodiant cette célèbre toile de Velázquez³⁸. Or, dans ses variations, Picasso privilégie de manière insistante non pas le centre géométrique du tableau mais son centre imaginaire constitué par le couple miroir / porte. De la sorte, il montre à son tour que la peinture dispose des moyens pour interpréter elle-même son propre passé et « faire retour sur elle-même, du point de vue et dans les formes qui sont les siennes³⁹ ». En isolant et en présentant le personnage de l'infante alternativement en formes simplifiées, ou en traits superposés et nerveux, les œuvres de Picasso modifient aussi la vision proposée par la toile de son ancêtre aurique et suggèrent que sous les visages ou apparences hautaines des

³¹ Par-delà les jeux de regards et les effets de miroirs ayant un rôle dramatique évident dans la scène du bal, lorsque Madame de La Fayette fait se lever Madame de Clèves pour aller contempler le portrait de Monsieur de Clèves, elle établit une scène en miroir avec la scène du portrait dérobé ou Madame de Clèves observe à son insu Monsieur de Nemours et le surprend en train de dérober son portrait. Sans compter que ce dispositif trouve à son tour un écho ou un subtil reflet inversé dans la scène de contemplation où M. De Nemours observe depuis une fenêtre du jardin du domaine de la Princesse, la jeune femme en train de vouer un culte à son image. Pour une étude plus précise de ces jeux spéculaires en cascade, on se reportera à à l'article de Jean-Pierre Montier « Arrêt sur image dans *La Princesse de Clèves* », in *Littérature*, N°119, 2000, p. 3-20, article disponible en ligne :

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_2000_num_119_3_1682

³² Voir la toile en annexes.

³³ Michel Foucault, « Les Suivantes », in *Les Mots et les Choses*, Paris, éd. Gallimard, 1966, p. 19-31.

³⁴ Hubert Damisch, *L'Origine de la perspective*, Paris, éd. Flammarion, 1987 ; rééd. Champs Flammarion, 1993.

³⁵ Jean-Luc Chalumeau, *Lectures de l'Art*, Paris, éd. du Chêne, 1991, p. 55-58.

³⁶ « Peut-être y a-t-il, dans ce tableau de Velasquez, comme la représentation de la représentation classique, et la définition de l'espace qu'elle ouvre », Michel Foucault, « Les Suivantes », *op. cit.*, p. 31.

³⁷ Voir la gravure en annexe.

³⁸ Voir certains exemplaires en annexes.

³⁹ H. Damisch, *L'Origine de la perspective*, *op. cit.*, p. 457.

personnages, la réalité des êtres est peut-être tout autre. Il renvoie ainsi implicitement à une toile de Vélasquez plus significative encore au regard de notre objet d'étude :

*La Vénus à son miroir*⁴⁰.

Dans cette œuvre antérieure, Vélasquez s'inspire de la célèbre représentation de *La Vénus au miroir* du Titien mais en change aussi la disposition de sorte qu'à travers le miroir qu'elle tient, la jeune femme nue, regarde cette fois moins son visage que l'observateur que nous sommes. Ici aussi, comme dans la fameuse pièce de Calderón, *La vida es sueño*, le jeu spéculaire pictural interroge donc déjà l'art de l'illusion et les rapports entre la représentation et le réel ou la vie elle-même. Entre 1808 et 1812, Francisco de Goya s'en empare à nouveau dans sa toile *Le temps*⁴¹ présentant, dans la tradition des vanités, deux vieilles dames affreuses ou squelettes en perruques, l'une plongée dans la contemplation d'une miniature, petit portrait d'elle-même plus jeune, et l'autre se penchant vers elle en lui tendant un miroir au dos duquel il est écrit satiriquement « *que tål ?* » (« comment ça va ? »). Par le biais du miroir, la peinture expose donc de nouveau la différence entre l'imagination d'un être ou l'imaginaire et la réalité, représentée par un visage ravagé par le temps. Pour souligner avec humour la cruelle illusion de cette femme contemplative, Goya prend même le soin d'ajouter derrière elle un personnage ailé s'apprêtant à l'assommer avec son balai. Au vingtième siècle enfin, le peintre Édouard Manet très inspiré par l'Espagne – et dont le dramaturge actuel du même nom, prodigue en jeux de specularité, se réclame le descendant – accentue encore l'audace épistémologique de Vélasquez, lorsqu'il paraphrase *La Vénus à son miroir*, avec *Olympia*⁴². En faisant disparaître l'objet miroir et en présentant, dans sa toile une femme mirant directement le spectateur, Manet s'affranchit à son tour et plus violemment encore des frontières entre fiction et réalité, exactement comme dans *Un Bar aux folies bergères* où il retrouve encore ensuite le motif du miroir et en abuse cette fois afin que le spectateur voit son propre reflet dans le miroir interne du tableau, atteignant ainsi l'artifice et l'illusion.

L'expression de « Théâtre à son miroir » a donc été également choisie parce qu'elle seule renvoie aussi explicitement à l'art pictural révélant d'emblée la dimension **iconique**, c'est-à-dire véritablement visuelle, qui caractérise et différencie avant tout le théâtre, et plus particulièrement le théâtre riche en jeux spéculaires, des autres genres littéraires. Elle

⁴⁰ Voir la toile en annexes.

⁴¹ Voir en annexes.

⁴² Voir la toile en annexes.

a été délibérément privilégiée par rapport au « Théâtre miroir⁴³ » de Tadeusz Kowzan ou au « Théâtre face au miroir⁴⁴ » d'Anca Burca, afin de faire clairement référence à *La Vénus à son miroir* et aux toiles de Velázquez réfléchissant sur l'esthétique – Vénus, est-il utile, de le rappeler est l'allégorie du Beau – la dialectique de l'être et du paraître, et l'art de la représentation dans la représentation tout en renvoyant implicitement à l'**Espagne**, autre haut lieu de jeux dramaturgiques spéculaires, l'un des premiers, même, aux origines du concept français.

Le terme de « théâtre à son miroir » est en effet aussi, soulignons-le pour terminer, une sorte d'hommage à la tradition dramatique aurique où nos dramaturges puisent leur inspiration.

En plus de l'effet spéculaire produit par les procédés dramatiques que nous nous proposons d'étudier, étymologie / linguistique, histoire des objets, dimension iconique et origines géographiques de ces procédés, constituent donc quatre raisons légitimant pleinement l'appellation « de théâtre à son miroir » pour désigner les jeux de redoublement du théâtre français dont il convient maintenant de retracer brièvement le contexte d'émergence et l'évolution afin de présenter et de justifier le choix des œuvres que nous étudierons.

*

Si l'on peut trouver dans le répertoire dramatique français médiéval⁴⁵ certaines œuvres démontrant que le théâtre a toujours besoin de son miroir pour nous donner à voir plus spéculairement, en abyme, de face ou en biaisant, quelques aspects de lui-même et de notre condition, il va sans dire que c'est un procédé qui, comme l'a montré G. Forestier à propos du théâtre dans le théâtre, est avant tout relié à la mentalité et l'esthétique de l'Espagne aurique et de la France du dix-septième siècle qu'il traverse dans son intégralité.

⁴³ A. Burca, *Le Théâtre face au miroir. Structures et significations de l'auto-référentialité dans quelques pièces contemporaines*, op.cit.

⁴⁴ T. Kowzan, *Théâtre miroir : métathéâtre de l'Antiquité au XXI^e siècle*, op.cit.

⁴⁵ Vers 1550, la farce *La Reformeresse* présente par exemple l'univers théâtral comme immoral et les acteurs comme des êtres grossiers. Inversement la farce normande du *Bateleur*, donne lieu à un éloge caricatural du métier du spectacle. *La Reformeresse*, farce datant approximativement de 1540, in Émile Picot, *Recueil général des sotties*, Paris, éd. Société des Anciens Textes Français, Firmin Didot, t. 3, 1912. *Le Bateleur*, Farce datant approximativement de 1550, in Philipot Emmanuel, *Six farces normandes du recueil La Vallière*, Rennes, éd. Plihon, 1939. Voir surtout sur ce sujet les pages 26 et 27 du *Théâtre dans le théâtre* consacrées à « L'héritage du Moyen-Âge » où G. Forestier remonte plus loin encore et évoque les techniques de juxtaposition ou de farces intercalées des mystères ainsi que la valeur assez prodomique de la séquence de l'apparition du *Jeu de la Feuillée* d'Adam de la Halle qui « paraît se situer sur un autre niveau de représentation », in G. Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre*, op.cit., p. 27.

Dès lors, il nous a paru essentiel, dans cette période temporelle pourvue de surcroît, d'intenses liens historiques et culturels entre la France et l'Espagne de sélectionner, dans l'établissement de notre *corpus*, les dramaturges et les modèles d'œuvres auriques spéculaires majeurs qu'auraient pu consulter les auteurs français lors de l'élaboration de leurs œuvres afin de mieux cerner les choix de nos et les influences avérées de notre nation.

Parmi ces premiers, se trouve naturellement le quatuor aurique formé par Cervantès, Tirso de Molina, Caldéron, et Lope de Vega. Si la proximité entre la technique magistrale des enchâssements multiples et évanescents d'*El Retablo de las maravillas*⁴⁶ nous semblait en effet fort proche de celles des *Songes des Hommes esveilleez*⁴⁷ ou de la célèbre *Illusion comique*⁴⁸, si on croyait voir aussi dans le jeu de confusion et de dévoilement final de l'illusion enchâssée de *La Entretenida*⁴⁹ les ferments possibles de « l'art cornélien de la surprise », ceci n'était rien en comparaison de l'influence visible que les jeux de rôles de *Don Gil de las Calzas verdes*⁵⁰ et *La Villana de Xetafe*⁵¹ avaient sur *Les Trois Orontes*⁵² de Boisrobert et sur la *Diane*⁵³ de Rotrou et qui ne demandait qu'à être plus spécifiquement explorée et mise au jour. Les structures et surtout les significations spéculaires de *La vida es sueño*⁵⁴ et d'*El Gran Teatro del mundo*⁵⁵, comme l'avaient déjà

⁴⁶ Miguel de Saavedra Cervantès, *El Retablo de las Maravillas* in *Ocho comedias, y ocho entremeses nuevos nunca representados*, Madrid, ed. por la viuda de Alonso Martin: a costa de Iuan de Villarroel, 1615 ; reed. in *Cervantès Obras completas*, Madrid, ed. Aguilar, 1943 ; reed. *Miguel de Cervantès Saavedra, obra completa III*, Alcalà de Henares, ed. Centro de estudios cervantinos, 1995.

⁴⁷ N. Brosse, *Les Songes des hommes esveilleez*, Paris, éd. Vve N. de Sercy, 1646 ; rééd. Paris, éd. STFM, 1998.

⁴⁸ Pierre Corneille, *L'Illusion comique*, Paris, éd. François Targa, 1639 ; rééd. in *Œuvres complètes*, tome I, Paris, éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1934 ; rééd. in *Œuvres complètes*, tome I, Paris, éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1980.

⁴⁹ Miguel de Saavedra Cervantès, *La Entretenida* in *Ocho comedias, y ocho entremeses nuevos nunca representados*, Madrid, ed. por la viuda de Alonso Martin : a costa de Iuan de Villarroel, 1615 ; reed. in *Cervantès Obras completas*, Madrid, ed. Aguilar, 1943 ; reed. *Miguel de Cervantès Saavedra, obra completa III*, Alcalà de Henares, ed. Centro de estudios cervantinos, 1995.

⁵⁰ Tirso de Molina, *Don Gil de las calzas verdes*, in *Quarta parte de las comedias del maestro Tirso de Molina*, Madrid, ed. por María de Quiñones : a costa de Pedro Coello, y Manuel Lopez, 1635 ; reed. in *Obras completas, tomo I*, Madrid, ed. Aguilar, 1946.

⁵¹ Lope de Vega Carpio, *La Villana de Xetafe*, in *Parte catorze de las Comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, ed. por Iuan de la Cuesta : a costa de Miguel de Syles, 1620 ; reed. in *Obras escogidas. Teatro*, Madrid, ed. Aguilar, 1964.

⁵² François Le Métel de Boisrobert, *Les Trois Orontes*, s.l., 1635 ; rééd. Paris, éd. A. Courbé, 1653.

⁵³ Jean de Rotrou, *Diane*, Paris, éd. François Targa, 1635 ; rééd. in *Jean de Rotrou, Théâtre complet 6, La Célimène, Diane*, Paris, éd. STFM, 2003.

⁵⁴ Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, in *Primera parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca recogidas por su hermano don Joseph Calderón de la Barca*, Madrid, ed. por María de Quiñones : a costa de Pedro Coello y de Manuel Lopez, 1636 ; reed. Madrid, ed. Cátedra, 2000.

⁵⁵ Pedro Calderón de la Barca, *El Gran Teatro del mundo*, in *Autos sacramentales : con quatro comedias nuevas y sus loas y entremeses : primera parte*, Madrid, ed. Por María de Quiñones : a costa de Iuan de Valdes, 1655 ; reed. Cátedra, 1974 ; reed. 2005.

suggéré G. Forestier⁵⁶, M. Fumaroli⁵⁷ et L. Picciola⁵⁸, paraissaient aussi trouver indubitablement leurs équivalents profanes et adaptations françaises à travers le théâtre à son miroir de Brosse et de Corneille et demandaient à être observées de près. Et que dire de la reprise flagrante de la pièce Lope de Vega intitulée *Lo Fingido Verdadero*⁵⁹, par Rotrou, dans son *Véritable Saint Genest*⁶⁰, sur laquelle la critique est revenue à maintes reprises ces dernières années⁶¹ ? Sans compter le fait qu'en présentant des comédiens non seulement en train de jouer mais aussi de répéter, la pièce de Lope nous conduisait à interroger aussi plus spécifiquement ces modèles uniques dans le répertoire hispanique de répétitions intérieures que présentent *El Vergonzoso en Palacio*⁶² de Tirso et *Pedro de Urdemalas*⁶³ ainsi que leur éventuelle influence sur les bien plus nombreuses « comédies des comédiens / répétitions » françaises que sont *La Comédie des Comédiens*⁶⁴ de Gougenot et de Scudéry, *La Comédie sans comédie*⁶⁵ de Quinault, et surtout sur *L'Impromptu de Versailles* de Molière, dramaturge aussi hispanophone et influencé par la production espagnole que ses derniers confrères. *L'Impromptu*⁶⁶ de Molière, regorgeait de surcroît de théâtre sur le théâtre et

⁵⁶ G. Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre*, op. cit., p. 306.

⁵⁷ Marc Fumaroli, *Héros et Orateurs : rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, éd. Droz, 1996, notamment p.8.9 et « Microcosme comique et Macrocosme solaire : Molière, Louis XIV, et *L'Impromptu de Versailles* », in *Revue des Sciences Humaines*, t. XXXVII, n°145, janvier-mars 1972, p. 95-114, surtout p. 107.

⁵⁸ Liliane Picciola, *Corneille et la Dramaturgie espagnole*, Tübingen, éd. Gunter Narr Verlag, 2002, p. 90.

⁵⁹ Lope de Vega, *Lo Fingido Verdadero* in *Decimasexta parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, éd. por la viuda de Alonso Martin, 1621 ; reed. in *Obras escogidas*, Madrid, éd. Aguilar, 1966.

⁶⁰ Jean de Rotrou, *Le Véritable Saint Genest* tragédie, Paris, éd. Toussaint Quinet, 1647 ; rééd. Genève et Paris, éd. E.T. Dubois et Droz-Minard, 1972 ; rééd. Paris, éd. Flammarion, 1999 ; rééd. Paris, éd. STFM, 2007.

⁶¹ En plus de l'édition commentée du *Véritable Saint Genest* de Rotrou dirigée par Pierre Pasquier Pierre (dir.), in *Rotrou, Théâtre complet*, tome 4, Paris, éd. STFM, 2001, voir notamment à ce sujet : José Sanchez, *Rotrou le Véritable Saint Genest*, éd. José Feijoo, février 2000 ; Sven Birkemeier, *Jean Rotrou adaptateur de la comedia espagnole*, Academisch Proefschrift, Donderdag, 2007. www.dare.uva.nl/47746 et « Rotrou adaptateur de Lope de Vega : réajustements structurels et transferts culturels », in *Le Théâtre de Rotrou*, in *Littératures Classiques*, n°63, Pasquier Pierre (dir.), Toulouse, éd. Société de littératures classiques, Paris, éd. Aux amateurs de livres, Automne 2007, p. 45-58.

⁶² Tirso de Molina, *El Vergonzoso en palacio*, in *Cigarrales de Toledo* 1^a parte / compuestos por el maestro Tirso de Molina., Madrid, éd. por Luis Sanchez, 1624 ; reed. in *Obras completas*, tomo I, Madrid, éd. Aguilar, 1946.

⁶³ Miguel de Saavedra Cervantès, *Pedro de Urdemalas* in *Ocho comedias, y ocho entremeses nuevos nunca representados*, Madrid, éd. por la viuda de Alonso Martin : a costa de Iuan de Villarroel, 1615 ; reed. in *Cervantès Obras completas*, Madrid, éd. Aguilar, 1943 ; reed. *Miguel de Cervantès Saavedra, obra completa III*, Alcalà de Henares, éd. Centro de estudios cervantinos, 1995.

⁶⁴ Nicolas Gougenot, *La Comédie des comédiens*, Paris, éd. Pierre David, 1633. Georges de Scudéry, *La Comédie des comédiens*, - *L'Amour caché par l'amour*, Paris, éd. A. Courbé, 1635 ; reed. Exeter, éd. University of Exeter, 1975.

⁶⁵ Philippe Quinault, *La Comédie sans comédie*, Paris, éd. G. De Luyne, 1657 ; rééd. 1660.

⁶⁶ Molière, Jean-Baptiste Poquelin, *L'Impromptu de Versailles*, publié dans *Les œuvres de M. de Molière revues, corrigées et augmentées*, Paris, éd. Vivot et La Grange, Thierry, Barbier et Trabouillet, 1682, vol. VII, *Œuvres posthumes de M. de Molière* (I) ; rééd. in *Œuvres complètes*, tome I, Paris éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1932 ; rééd. in *Œuvres complètes*, tome I, Paris éd. Gallimard, coll.

d'autocitations qui révélaient que cette pièce n'était que la pierre d'angle d'une longue pratique et évolution spéculaire de l'auteur. Elle nous invitait en dernier lieu à examiner de plus près son répertoire afin d'y sélectionner ses œuvres les plus significatives au regard de notre champ d'étude. Les premières juxtapositions de ballets et récits en musique des *Fâcheux*⁶⁷ ont donc été sélectionnées afin d'être comparées avec les véritables et illustres comédies-ballets du *Bourgeois Gentilhomme*⁶⁸ et du *Malade Imaginaire*⁶⁹. Elles pourraient en effet montrer, sans exhaustivité et le plus efficacement possible, que Molière était sans doute le dernier maître français du théâtre à son miroir du dix-septième siècle capable de rapprocher des tons et des genres dramatiques différents ou de transcender les catégories dramatiques pour réaffirmer la nature originellement hybride du théâtre à son miroir exposée dès 1615 par les multiples registres des enchâssements cervantins de *Los Baños de Argel*⁷⁰.

L'extrême fin du dix-septième siècle et du dix-huitième marquait cependant un recul net du théâtre à son miroir français. Si Marivaux, comme l'a déjà largement montré la critique⁷¹, utilisait encore le théâtre à son miroir, la qualité de ses jeux spéculaires faisait figure d'exception en cette période marquée par le goût du « scientisme » et le rejet de toutes les formes suspectes d'esthétisme et d'artifices fictionnels. Le plus souvent, au

« Bibliothèque de La Pléiade », 1972 ; rééd. in *Œuvres complètes*, éd. Gallimard, Paris, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », tome II, 2010.

⁶⁷ Molière, Jean-Baptiste Poquelin, *Les Fâcheux*, Paris, G. de Luyne, 1662 ; rééd. in *Répertoire du théâtre français : Premier ordre / Molière*, Paris, éd. Bazouge-Pigoreau, 1834 ; rééd. in *Œuvres complètes*, tome I, Paris éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1932 ; rééd. in *Œuvres complètes*, tome I, Paris éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1972 ; rééd. in *Œuvres complètes*, tome I, éd. Gallimard, Paris, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », tome I, 2010.

⁶⁸ Molière, Jean-Baptiste Poquelin, *Le Bourgeois Gentilhomme*, Paris, éd. Robert Ballard, 1670, (livret et comédie) ; rééd. in *Œuvres complètes*, tome II, Paris éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1932 ; rééd. Paris, Pierre LeMonnier, 1671 (comédie seule) ; rééd. in *Œuvres complètes*, tome I, Paris, éd. Gallimard coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1972 ; rééd. in *Œuvres complètes*, tome II, éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », Paris, 2010.

⁶⁹ Molière, Jean-Baptiste Poquelin, *Le Malade imaginaire* publié dans *Les œuvres de M. de Molière revues, corrigées et augmentées*, Paris, éd. Vivot et La Grange, Thierry, Barbier et Trabouillet, 1682, vol. VIII ; rééd. in *Œuvres complètes*, tome II, Paris éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1932 ; rééd. in *Œuvres complètes*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1965 puis 1972 ; rééd. in *Œuvres complètes*, tome II, éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », Paris, 2010.

⁷⁰ Miguel de Saavedra Cervantès, *Los Baños de Argel* in *Ocho comedias, y ocho entremeses nuevos nunca representados*, Madrid, ed. por la viuda de Alonso Martin : a costa de Iuan de Villarroel, 1615 ; reed. in *Cervantès Obras completas*, Madrid, ed. Aguilar, 1943 ; reed. *Miguel de Cervantès Saavedra, obra completa III*, Alcalà de Henares, ed. Centro de estudios cervantinos, 1995.

⁷¹ On pense notamment à l'étude proposée par J. Rousset dans *Forme et Signification. Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, éd. José Corti, 1962. Voir aussi Sophie Marchand, « Donner la comédie : la conscience métathéâtrale des héros marivaudiens » ou encore Pierre Frantz, « Anciens, modernes, et métathéâtre chez Marivaux », Communications au colloque sur *Le Métathéâtre au XVIII^e siècle*, organisé par Pierre Frantz et Sophie Marchand à l'université Paris-Sorbonne, les 4 et 5 novembre 2011.

contraire, lorsque que les jeux spéculaires subsistaient, c'était sous forme uniquement explicite, dans le théâtre forain, finissant lui-même par être interdit dans la seconde partie du siècle. La poésie de pièces parvenant à parler plus subtilement et plus implicitement du théâtre disparut ainsi face à l'arrivée d'un théâtre d'actualité qui se pérennisa au dix-neuvième siècle. Aussi piquants soient-ils, les apartés de Glapieux au public dans *Mille francs de récompense*⁷², ne constituent en effet qu'un phénomène isolé autorisant Yann Robert à parler pour la période postrévolutionnaire « d'une perte d'intérêt dans la métathéâtralité⁷³ ». Ceci nous a conduit à écarter de notre *corpus*, cette période de *hiatus* métathéâtral afin de nous concentrer plutôt sur la toute fin du dix-neuvième et surtout le vingtième siècle où le théâtre redevenait au contraire capable de se reconnaître en tant que pratique artistique et par là de redécouvrir et de réexploiter massivement la métathéâtralité.

Peu après la fondation, en 1887, du Théâtre Libre par André Antoine, marquant déjà une rupture ou un fort désir de réformer le théâtre, et à la suite du renouvellement considérable de cet art par Maurice Maeterlinck, deux hommes, Pierre Albert-Birot⁷⁴ et Paul Claudel⁷⁵, fort imprégné de la culture aurique⁷⁶, instauraient sur la scène française moderne des marionnettes. Or, ces castelets, ou ce modèle d'un petit théâtre dans le ventre du grand faisant fortement penser, comme Robert Marrast et Annie Gilles⁷⁷ l'ont judicieusement montré, aux possibilités offertes trois siècles auparavant par le *Retablo de las maravillas* de Cervantès. Mieux encore, en 1954, E. Ionesco matérialisait des spectateurs invisibles par des chaises vides et mettait en scène une forme de « non théâtre dans le théâtre » rappelant la modernité de Cervantès qui ironisait déjà dans cette même pièce avec le procédé ! Ces premières similitudes franco-hispaniques et diachroniques nous invitaient à considérer impérativement les liens intimes qui unissaient les structures

⁷² Victor Hugo, *Mille francs de récompense* in *Œuvres complètes, Théâtre*, vol. 6, Paris, éd. Librairie Ollendorf, Albin Michel, 1905-1934.

⁷³ Yann Robert, « Une révolution sans métathéâtre ? Le Drame révolutionnaire entre Molière et Aristophane », communication présentée lors du colloque intitulé *Le métathéâtre au XVIII^e siècle* organisé par l'équipe Phoenix, les 4 et 5 novembre 2011, à la Maison de la Recherche en Sorbonne.

⁷⁴ Pierre Albert-Birot, *Matoum et Téviar ou Histoire édifiante et récréative du vrai et du faux poète : drame pour marionnettes* composé en 1918, Milan, éd. Nizet, Instituto Editorale Cisalpino, 1979 et P. Albert-Birot, *Matoum en Matoumoisie* (1919), dans *Théâtre IV*, Mortemart, éd. Rougerie, 1979.

⁷⁵ Paul Claudel, *L'Ours et la Lune*, Paris, éd. de la Nouvelle Revue Française, 1919 ; rééd. in *Théâtre*, tome II., Paris, éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1948 ; rééd. in *Théâtre*, tome II., Paris, éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 2011.

⁷⁶ Voir sur le sujet Estelle Trépanier, « L'Hispanisme dans le théâtre de Paul Claudel », in *Revue de littérature comparée*, juillet-septembre 1962, p. 386-403.

⁷⁷ Cf. édition du *Théâtre espagnol du XVII^e siècle*, publiée dans la bibliothèque de la Pléiade sous la direction de Robert Marrast, note, p. 1071 reprise ensuite par Annie Gilles dans *Les Images de la marionnette dans la littérature, textes écrits ou traduits de Cervantès à nos jours*, Nancy, éd. Presses Universitaires de Nancy, 1993.

enchâssées du *Retable des Merveilles* de Cervantès et du *Tableau des Merveilles*⁷⁸ de Prévert, dont la proximité des titres suggérait déjà que la comparaison de leurs œuvres promettait des découvertes importantes...

D'autres dramaturges français du vingtième siècle comme, Jean Giraudoux, Jean Cocteau, J. Anouilh, ou même J. Genet ainsi qu'une autre pièce de E. Ionesco semblaient néanmoins s'éloigner de cette passion pour les *comedias* du Siècle d'Or, que la critique qualifierait ensuite volontiers d'« hispanomanie », pour préférer se jouer de la tradition dix-septémiste française du théâtre à son miroir. *L'Impromptu de Paris*⁷⁹, *L'Impromptu du Palais Royal*⁸⁰, *L'Impromptu de L'Alma*⁸¹, *La Répétition ou l'amour puni*⁸² et même *Les Nègres*⁸³, paraissaient en effet reprendre surtout le modèle plus français de Molière et des comédies des comédiens ou de la répétition de la pièce à jouer dans la pièce. Inclure ces pièces devenait donc inévitable, pour ne pas dire impératif, afin d'essayer de définir si l'influence des modèles anciens nationaux dominait sur notre scène moderne et si nos formes spéculaires modernes avaient su aussi revisiter les procédés élaborés par leurs lointains aînés.

Plus proche encore chronologiquement et plus frappante encore, semblait être l'influence du théâtre à son miroir des *Nègres*, des *Bonnes*⁸⁴ et du *Balcon*⁸⁵ de J. Genet sur celui des *Nonnes*⁸⁶, de *Un balcon sur les Andes*⁸⁷ et de *Lady Strass*⁸⁸ du dramaturge franco-cubain Eduardo Manet, sur *Los Invasores*⁸⁹ et *El Campo*⁹⁰ de Egon Wolff et Griselda

⁷⁸ Jacques Prévert, *Le Tableau des Merveilles* dans *Spectacles*, Paris, éd. Gallimard, 1949.

⁷⁹ Jean Giraudoux, *L'Impromptu de Paris*, éd. Grasset, Paris, 1937 ; rééd. in *Théâtre complet*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1982 ; rééd. in *Œuvres complètes*, Paris, éd. établie, coll. « Les Classiques modernes », Le Livre de Poche, 1991.

⁸⁰ Jean Cocteau, *L'Impromptu du Palais-Royal*, Paris, éd. Gallimard, 1962.

⁸¹ Eugène Ionesco, *L'Impromptu de l'Alma ou le Caméléon du berger*, Paris, éd. Nouvelle Revue française, 1956 ; rééd. in *Œuvres Complètes*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1991.

⁸² Jean Anouilh, *La Répétition ou l'Amour puni*, Paris, éd. La Palatine, 1950 ; rééd. in *Théâtre I*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 2007.

⁸³ Jean Genet, *Les Nègres*, Paris, éd. de l'Arbalète, 1958 ; rééd. in *Théâtre complet Jean Genet*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 2002.

⁸⁴ J. Genet, *Les Bonnes*, Paris, éd. de l'Arbalète, 1947 ; rééd. in *Théâtre complet Jean Genet, op. cit.*

⁸⁵ J. Genet, *Le Balcon*, Décines, éd. de l'Arbalète, 1956 et 1956-1960 ; rééd. in *Théâtre complet Jean Genet, op. cit.*

⁸⁶ Eduardo Manet, *Les Nonnes*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Le Manteau d'Arlequin », 1969 ; rééd. Paris, L'Avant-scène. Théâtre, n°431, 1969.

⁸⁷ É. Manet, *Un balcon sur les Andes*, Paris, éd. Recherche-Action Théâtre Ouvert, Tapuscrit 4, 1978 ; rééd. Paris, éd. Stock, 1979, puis éd. Gallimard, 1985.

⁸⁸ É. Manet, *Lady Strass*, Paris, éd. L'Avant-Scène, n°613, 1977.

⁸⁹ Egon Wolff, *Los Invasores*, in *Teatro chileno contemporáneo*, Mexico, ed. Aguilar, 1970, version disponible en ligne :

<http://bibliotecadigitalterranova.wikispaces.com/file/detail/Los+invasores+%28Egon+Wolff%29.pdf>

⁹⁰ Griselda Gambaro, *El Campo*, in *Teatro*, Buenos Aires, ed. de la Flor, 1990.

Gambaro et surtout *La Noche de los asesinos*⁹¹ et *Fiesta*⁹² du cubain José Triana. Dans les œuvres de Matías Montes Huidobro comme *Su Cara mitad*⁹³, *Exilio*⁹⁴ et *Oscuro total*⁹⁵, la mention des pièces spéculaires de J. Genet devenait même explicite ! Enfin, bien que J. Genet, comme certains critiques et dramaturges l'avaient déjà souligné ou reconnu⁹⁶, régnât de façon incontestée sur les nouveaux dramaturges d'Amérique latine, de façon fort troublante, des pièces de E. Ionesco et S. Beckett comme *Les Chaises*⁹⁷ de nouveau mais aussi *La Soif et la Faim*⁹⁸, la parodie shakesperienne constituée par *Macbett* et aussi *Fin de partie*⁹⁹ trouvaient également de stupéfiants échos dans les œuvres cubaines qu'étaient *El Chino*¹⁰⁰ de Carlos Felipe et surtout *Dos Viejos pánicos*¹⁰¹ de Virgilio Piñera. Nous avons alors pensé qu'ignorer ce *corpus* moderne latino-américain et surtout ces œuvres cubaines qui revendiquaient plus particulièrement une filiation dramaturgique française et constituaient une forme d'influence paroxystique, aurait ôté une grande partie de l'intérêt notre sujet. Non seulement ces ultimes formes de théâtre à son miroir permettraient de saisir vraiment ce qui était pérenne dans le modèle français du théâtre à son miroir mais elles permettaient aussi d'expliquer, en plus de la censure de l'Espagne de Franco, pourquoi les modèles espagnols modernes d'un Lorca par exemple, eux, ne s'étaient pas diffusés dans le monde.

Le *corpus* de textes ainsi rassemblé ne prétend néanmoins pas épuiser toutes les manifestations de jeux de specularité (ou de jeux de miroir complexes et simples) du théâtre français du dix-septième et du vingtième siècle, ni explorer dans le même détail

⁹¹ José Triana, *La Noche de los asesinos*, ed. Casa de las Américas, Cuba, 1965 ; reed. de Daniel Meyran, Cátedra Letras Hispánicas, Madrid, 2001.

⁹² J. Triana, *Fiesta*, in *Teatro: cinco autores cubanos*, New York, ed. Ollantay Press, 1995.

⁹³ Matías Montes Huidobro, *Su Cara mitad*, in *Teatro cubano contemporáneo. Antología*, Madrid, ed. Ministerio de Cultura / Fondo de Cultura Económica / Sociedad Estatal del Quinto Centenario, 1992, p. 621-703.

⁹⁴ M. Montes Huidobro, *Exilio*, Miami, ed. Universal, 1985 ; reed. Honolulu, ed. Persona, 1988.

⁹⁵ M. Montes Huidobro, *Oscuro total*, in *Ollantay Theater Magazine* 5.2, 1997, p. 115-195.

⁹⁶ Voir Leon Lyday, « Egon Wolff's *Los Invasores* : A Play Within a Dream », in *Latin American Theatre Review*, Fall, 1972, p. 19-26. Disponible en ligne :

<https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/download/140/115> Voir aussi Phyllis Zatlin *Cross-cultural approaches to theater. The Spanish-french Connection*, op.cit., p. 127 et George Woodyard, « Myths and Realities in Latin American Theater : The French Connection », in *Myths and realities of contemporary french theater*, Alfred Cismaru, Patricia M. Hopkins, S. Diane (dir.), Texas, ed. Tech University, 1985, p. 37.

⁹⁷ E. Ionesco, *Les Chaises*, coll. « Soleil », éd. Gallimard, Paris, 1954 ; rééd. Paris, éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », Paris, 1991.

⁹⁸ E. Ionesco, *La Soif et la Faim*, éd. Gallimard, Paris, 1966 ; rééd. Paris, éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », Paris, 1991.

⁹⁹ Samuel Beckett, *Fin de partie*, Paris, Éditions de Minuit, 1957 ; rééd. 1971.

¹⁰⁰ Carlos Felipe, *El Chino*, coll. « Contemporáneos », Teatro, ed. Universidad de las Villas, La Habana, Cuba, 1959.

¹⁰¹ Virgilio Piñera, *Dos Viejos pánicos*, La Habana, Cuba, ed. Casa de las Américas, 1968.

tous les textes qui en relèvent. Cette trentaine d'auteurs et cette cinquantaine de pièces se sont imposées à nous avec une certaine évidence. Nous avons surtout cherché à réunir des œuvres qui, par l'exemplarité et l'originalité de leur usage du « théâtre à son miroir », ont joué un rôle substantiel dans la construction de notre objet d'étude, et nous ont paru confirmer notre intuition de départ : l'existence, dans le répertoire dramatique français, d'un modèle de jeu de specularité spécifique et pérenne.

Nécessairement sélective, notre étude a donc écarté les jeux spéculaires de Jean-Paul Sartre. Ce dramaturge séjourna dans la perle des Caraïbes et y eut une influence certaine, néanmoins elle fut incontestablement plus politique qu'artistique. Parce qu'il n'est pas apparu comme un maître du théâtre à son miroir français, nous avons donc délaissé, non sans quelque regret, une de ses pièces qui aurait néanmoins peut-être eu sa place : *Huit Clos*.

À l'inverse, parmi l'important répertoire et les nombreux et subtils jeux spéculaires de Claudel, *L'Ours et La Lune* a seul été choisi, au détriment de pièces comme *Le Soulier de Satin*, où quelques interventions de l'Annoncier et de l'Irrépressible rompent l'illusion, ou encore comme *L'Échange* où l'actrice Léchy Elbernon tient des propos et exécute des jeux de rôles métathéâtraux. Ces dernières ayant déjà été pertinemment étudiées par la critique¹⁰² et ne présentant jamais de forme enchâssement complexe aussi raffiné que la pièce marionnettique, nous nous sommes résolus en effet à accepter de les mettre de côté.

Parmi les auteurs francophones issus de la Belgique, Maeterlinck a été privilégié au détriment de Ghelderode. Bien que la forte influence hispanique présente dans les œuvres de ce dernier aurait eu un intérêt certain au regard de notre champ d'étude, il nous a semblé avoir une existence moins française que Maeterlinck. Contrairement à l'auteur de *Trois petits drames pour marionnettes*, rappelons en effet que Ghelderode ne tint pas des salons parisiens. Aussi riches soient-elles sur le plan de notre structure, les pièces de cet auteur, marquées par la sensibilité et la culture flamande, furent en outre jouées en premier dans cette langue, en Belgique, et connurent un bref succès en France¹⁰³ alors que toute une

¹⁰² Voir T. Kowzan, *Théâtre miroir : métathéâtre de l'Antiquité au XXI^e siècle*, op.cit., p. 223-224 et la présentation de *L'Échange* par Pascale Alexandre-Bergues, Besançon, éd. Presses Universitaires Franche-comtoises, 2002.

¹⁰³ « On joue certes plusieurs de ses pièces à Paris, il est rare qu'elles restent longtemps à l'affiche. C'est une affaire de jours ou de semaines. Jouées dans les "pissotières" de la rive gauche, elles ont de surcroît peu de spectateurs », écrit Jeanyves Guérin, in *Le Théâtre en France de 1914 à 1950*, Paris, éd. Honoré Champion, 2007, p. 416.

réflexion spéculaire avait déjà eu lieu¹⁰⁴. À l'inverse de Maeterlinck ou même de E. Ionesco et J. Genet, qui tendaient à effacer leurs origines étrangères et à prendre racine en France, comme l'écrit Jeanyves Guérin, Ghelderode nous est ainsi apparu en tout point comme un « homme d'ailleurs¹⁰⁵ » dont l'immense œuvre dramatique méritait un traitement spécifique et ne pouvait être raisonnablement intégrée à notre *corpus* francophone.

Les modèles spéculaires anglais et italiens formés bien auparavant par Shakespeare et plus tard par Pirandello ont eux aussi été exclus pour des raisons presque identiques. Non seulement, ils auraient augmenté considérablement notre *corpus* et n'auraient pas permis une étude suffisamment détaillée des cas (déjà nombreux) évoqués précédemment et de leur influence, mais leur profondeur et leur subtilité nécessitaient, à notre humble avis, une étude approfondie à part entière. De plus, et surtout, il va sans dire qu'ils risquaient de trop nous éloigner des relations franco-hispaniques qui devaient alors nous occuper entièrement. G. Forestier rappelant néanmoins qu'un ouvrage « n'a vraiment prouvé sa valeur scientifique que lorsqu'il a été entièrement dépecé¹⁰⁶ », on souhaite donner ici d'emblée une clef pour démanteler progressivement notre travail en invitant à ouvrir ces chantiers et à créer peut-être une histoire européenne du théâtre à son miroir.

Enfin, si nous avons admis *El Vergonzoso en el Palacio* parce que cette *comedia* était issue de miscellanées où le théâtre dominait, les scènes de roman théâtralisées comme celles, déjà mentionnées, de la *Princesse de Clèves* et toutes les scènes de pur théâtre insérées dans des œuvres où le genre dramatique paraît finalement plus secondaire, tel le chapitre XXVI de la seconde partie du *Don Quijote de la Mancha*, ont, elles, été repoussées. Bien qu'à l'image de ce fameux hidalgo placé devant un spectacle de marionnettes qu'il prend pour réalité, ces scénettes enchâssées présentassent parfois de splendides moments fictionnels ayant pour motif la représentation et le jeu de miroir entre le vrai et faux, elles nous incitaient aussi à trop nous éloigner de la dramaturgie qui constituait notre objet premier. De la même façon, parce qu'elles constituaient un genre musical spécifiquement français, les tragédies lyriques avec Prologue du type d'*Andromède* ont aussi été laissées à l'arrière-plan de ce travail.

*

¹⁰⁴ « par l'écriture, Ghelderode est contemporain de Giraudoux ; par la représentation, il l'est d'Eugène Ionesco » précise aussi J. Guérin, in *Le Théâtre en France de 1914 à 1950*, op. cit., p. 417.

¹⁰⁵ *La Traversée des thèses : bilan de la recherche doctorale en littérature française du XX^e siècle*, Didier Alexandre, Michel Collot, Jeanyves Guérin, Michel Murat (dir.), Paris, éd. Presse Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 21.

¹⁰⁶ G. Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre*, op.cit., p. XI.

L'hétérogénéité de ce *corpus* peut sembler flagrante et poser difficulté à plus d'un. Notre travail s'emploiera pourtant à mettre en évidence les parentés d'écriture qui unissent et relient les vingt-huit dramaturges et les quarante-six œuvres évoquées, en présentant les influences manifestes qui les relient et surtout les formes spéculaires et lieux où elles sont le plus exacerbées.

Bien qu'une grande part de notre étude repose sur la découverte d'une filiation française dans les jeux spéculaires cubains, cette enquête ne prétend pas pour autant être une étude systématique de sources. Malgré la culture hispanophone et les intenses échanges ou influences avérées d'auteurs espagnols sur nos dramaturges du dix-septième siècle, il arrive parfois que rien ne prouve que les dramaturges français aient eu spécifiquement connaissance de telle ou telles formes spéculaires espagnoles particulières. Dès lors, nos chapitres consacrés au Grand Siècle adoptent une focale large et ne s'interdisent pas de mentionner des œuvres auriques dont il arrive que la lecture par les auteurs étudiés soit simplement probable et dont la conception du théâtre à son miroir nous a paru particulièrement propre à répondre à nos questionnements. Ainsi, notre travail prétend finalement moins constituer une contribution nouvelle à l'étude des sources de certains auteurs dramatiques que de situer leur écriture dans une histoire des formes spéculaires françaises, ici appréhendée de manière globale. Pour cela précisément, il s'efforcera aussi d'aller au-delà d'une simple étude de réception et de montrer le travail d'émancipation dont ont fait preuve, à travers les siècles, non seulement les dramaturges français mais aussi leurs confrères cubains.

Pour mettre en évidence des « lignes de force » dans l'histoire des formes spéculaires, pour évaluer la fortune de certaines structures, l'étude doit s'appuyer sur un nombre significatif de textes, et s'autorise parfois l'économie d'une étude détaillée de leur contexte d'écriture. En revanche, la mise en évidence des significations du théâtre à son miroir et de leurs évolutions implique, elle, d'entrer dans le détail d'une œuvre intégrale et de s'attacher au cadre de composition des textes, ce qui ne suppose pas nécessairement une approche formelle aussi érudite. L'analyse des réalisations scéniques du procédé exige enfin un entre-deux méthodologique fait de multiples micro-lectures éclairées surtout d'une étude ainsi que d'une comparaison des conditions de représentation du moment. Par souci de clarté, nous avons donc choisi de séparer l'étude structurelle des études sémantiques et scénographiques même si ces dernières s'appuient toujours sur les conclusions de nos premiers chapitres théoriques. Chaque progression ou découverte de

notre travail n'a en effet pu avoir lieu et ne peut aujourd'hui être soutenable que parce qu'elle repose sur un dialogue latent mais permanent entre forme et sens ou théorie et pratique.

Devant l'étendue chronologique et géographique du sujet considéré, nous avons enfin renoncé à adopter un cheminement strictement chronologique ou une méthode comparatiste confrontant systématiquement et dans le même temps, les procédés spéculaires auriques, français et cubains. Une fois les jalons formels du théâtre à son miroir français posés, nous avons préféré adopter le plus souvent un parcours thématique, qui sans escamoter l'importance des liens entre les nations et des tournants dans l'histoire de ce procédé français et de sa réception, reflète bien plus notre conviction qu'il existe moins, en matière de théorie littéraire, de « progrès » strictement linéaires ou d'influences proprement unilatérales, que d'effets d'échos, de résurgences, d'échanges et de circularité toujours plus renforcées. Notre étude brouille donc les frontières et les catégories établies. Elle refuse une trop grande régularité ou orthodoxie et sa structure établit des jeux de miroirs tantôt convexes, tantôt concaves, tantôt vides ne serait-ce qu'en osant traiter (dans une thèse de littérature française de surcroît) de l'émancipation des jeux spéculaires cubains parfois tout à fait indépendamment des développements français, dans des parties y étant exclusivement consacrées. Le sujet instable en lui-même, les multiples facettes françaises et francophiles d'un procédé spéculaire à l'espagnole, la bigarrure de découvertes telle cette « douce incertitude » que seule la technique française du théâtre à son miroir provoque auprès du public, et enfin un inavoué « désir cornélien » de plaire au lecteur justifient néanmoins cette construction en fugue.

*

Notre travail progressera en trois étapes. Dans un premier temps, en nous concentrant sur la genèse du procédé, nous essaierons de montrer que le théâtre à son miroir est une technique ou une invention formelle qui naît au Siècle d'Or mais trouve néanmoins un plein épanouissement tout au long du Grand Siècle. En même temps, nous verrons que le procédé dramatique varie selon qu'il est utilisé par un auteur espagnol ou par un dramaturge français de la première ou de la seconde moitié du dix-septième siècle. Le choix des auteurs n'expliquant pas à lui seul les transformations que subissent les jeux spéculaires lorsqu'ils passent la frontière pyrénéenne et sont employés dans la seconde partie du siècle, les modifications étant aussi intimement liées aux politiques culturelles nationales et au goût du public de chacun des pays, nous nous pencherons aussi sur les

différences sociétales entre la France et l'Espagne à l'origine des adaptations de notre théâtre à son miroir. Une fois dégagées les grandes lignes de l'utilisation et une première typologie des jeux de miroirs complexes et simples en France au Grand siècle établie, l'accent sera porté sur la pérennité de la forme française et ses transformations par rapport à sa genèse. Une analyse des pièces du vingtième siècle sera alors menée afin de faire apparaître les parentés et les divergences esthétiques existant entre le théâtre à son miroir moderne et celui des œuvres baroques et classiques de notre *corpus*. Il s'agira de montrer dans quelle mesure le théâtre à son miroir français du vingtième siècle, tâchant de préserver le charme intemporel de la tradition et des structures spéculaires de l'Espagne baroque que de la France Classique, peut néanmoins être partiellement redéfini en fonction de son contexte et se révéler capable de parfaire le premier modèle structurel ou la première matrice formelle française et de l'exporter dans le monde latino-américain.

Le deuxième temps de notre discours aura alors pour but de prouver que les engouements et les réticences suscités par la forme du théâtre à son miroir se redoublent d'une fascination pour ses possibilités sémantiques. Le théâtre à son miroir est une forme porteuse de sens qui évoluent à leur tour selon les périodes chronologiques, les cultures et les sociétés considérées. Nous réexaminerons alors notre *corpus* afin de circonscrire plus précisément la notion de *theatrum mundi* trop souvent galvaudée et associée aux jeux de specularité dramatique et de dégager par-delà cette signification mystique, les sens profane, politique et psychologique du théâtre à son miroir.

Enfin, parce qu'il serait difficile, pour ne pas dire impensable, de travailler sur un procédé dramaturgique sans aborder sa mise en œuvre matérielle, nous nous attacherons aux perspectives scénographiques du théâtre à son miroir. Nous avons plaisir à rappeler qu'à la suite des découvertes de Sophia Wilma Deierkauf Holsboer¹⁰⁷, ces dernières années, les travaux de plusieurs critiques français en particulier de Françoise Siguret¹⁰⁸, de Pierre Pasquier¹⁰⁹, mais aussi, plus récemment d'Anne Surgers¹¹⁰ ont ouvert de nouvelles

¹⁰⁷ Sophia Wilma Deierkauf-Holsboer, *L'Histoire de la mise en scène dans le théâtre français à Paris de 1600 à 1673*, Paris, éd. Nizet, 1960. Voir aussi *L'Histoire de la mise en scène dans le théâtre français de 1600 à 1657*, Genève, éd. Droz, MCMXXXIII, réimpression de l'édition de Paris, 1933.

¹⁰⁸ Françoise Siguret, *L'œil surpris : perception et représentation dans la première moitié du XVII^e siècle*, Paris, éd. Klincksieck, 1993.

¹⁰⁹ Pierre Pasquier, *La Mimèsis dans l'esthétique théâtrale du XVII^e siècle*, Lille, éd. ANRT, 1988 Paris, rééd., Klincksieck, 1995. Voir aussi Édition commentée du *Véritable Saint Genest* de Rotrou, Pierre Pasquier (dir.), in *Rotrou, Théâtre complet*, tome 4, Paris, éd. STFM, 2001.

¹¹⁰ Anne Surgers, *Scénographies du théâtre occidental*, Paris, éd. Nathan, 2000 ; rééd., Paris, éd. Armand Colin, 2007. Voir aussi « Que voit-on sur le théâtre ? Entrées et sorties de scène dans les didascalies et les

voies concernant la scénographie du dix-septième siècle. Tout en les intégrant à notre étude des jeux spéculaires, nous tenterons de poser quelques jalons supplémentaires et d'étudier les mutations éventuelles de ces derniers dans la scénographie moderne, en invitant ainsi peut-être à débiter, ce qui constitue sans doute l'un de nos plus grands regrets, ou l'un de nos plus chers projets : un ouvrage consacré exclusivement à l'étude exhaustive de la fabuleuse et passionnante histoire scénographique du théâtre à son miroir. « La mise en scène est une naissance » aurait dit Louis Jouvet...

PREMIÈRE PARTIE

ENGOUEMENTS ET RÉTICENCES À L'ÉGARD D'UNE FORME

TABLE DES MATIÈRES DE LA PREMIÈRE PARTIE

Première partie : Engouements et réticences à l'égard d'une forme..... 46

I.	Le dix-septième siècle et l'élaboration d'un premier modèle structurel français....	52
A)	Les jeux de miroirs complexes en France	52
1)	Modalités d'inclusion dans la structure dramatique.....	53
a -	Des « monstruosités » cornéliennes à l'enchâssement unique	53
b -	La vague française des comédies des comédiens et des répétitions intérieures.....	64
c -	Du goût français pour les enchâssements optimaux.....	70
d -	Enchâssements et genres dramatiques : vers le choix français	76
2)	Fonctions des divers spectacles encadrés dans la progression de l'action dramatique.....	85
a -	Structuration et utilisation de l'enchâssement : l'art cornélien de la surprise.....	85
B)	Les jeux spéculaires simples en France.....	95
1)	Quelques intermèdes français juxtaposés.....	95
2)	Théâtre français et jeux de rôles espagnols	99
3)	Les interpellations directes du public : la décrue	107
4)	Pour interpeler indirectement le public	112
a -	Le travail français sur les apartés	112
b -	Les didascalies métathéâtrales	115
c -	Les marqueurs linguistiques	119
5)	L'engouement français pour le théâtre sur le théâtre	123
6)	La progressive dénaturation des jeux spéculaires simples	128
II.	Le théâtre à son miroir français du vingtième siècle : entre sensibilité à la tradition et désir d'innovation	132
II.1	Perméabilité aux structures spéculaires de l'Espagne baroque et de la France classique	132
A)	Les jeux de miroir complexes	132
1)	Modalités d'inclusion dans la structure dramatique :.....	132
a -	Le retour du goût pour l'enchâssement multiple et complexe	132
b -	De la vague des comédies des comédiens aux simulacres de répétition.....	135
c -	Hommage à l'enchâssement français d'une improvisation théâtrale	137
d -	Retour aux enchâssements imparfaits	139
e -	Une nouvelle libération générique.....	141
2)	Structuration et fonction des spectacles enchâssés : la manière française	146
a -	Enchâssements rudimentaires.....	146

b - Un nouvel art de la surprise	147
B) Jeux spéculaires simples	150
1) Le faux retour à la mode espagnole : spectacles intérieurs dansés et chantés	150
2) Perpétuation de la tradition française des rôles dans le rôle	151
3) L'interpellation du public : un usage modéré.....	154
4) Détails efficients des répliques et des didascalies	157
a - Le nouveau travail français sur les apartés	157
b - Des didascalies métathéâtrales exponentielles	158
c - Les marqueurs linguistiques	163
5) Le soin particulier accordé aux procédés de théâtre sur le théâtre.....	167
6) Le retour à une fonctionnalité minimale ?	171
II.2 Métamorphoses de la tradition nationale.....	173
A) Nouveaux jeux de miroir complexes.....	173
1) De l'enchâssement à la confusion et au dédoublement perpétuel.....	173
2) La question de l'influence du théâtre espagnol moderne.....	175
3) Répétition et avènement d'une circularité généralisée.....	178
4) Improvisation du jeu, improvisation de l'écriture.....	181
5) Des enchâssements optimaux aux structures concentriques	182
6) Prolifération des structures absurdes.....	183
7) Enchâssements interartistiques.....	185
a - L'ouverture aux autres formes littéraires	185
b - L'exploitation française de l'art marionnettique.....	187
c - Le surgissement des arts du cirque et de la peinture au théâtre.....	192
d - Le cinéma dans le théâtre ou le théâtre dans le cinéma ?.....	197
B) Évolution des autres jeux spéculaires	199
1) Des intermèdes à la cérémonie intérieure et au rituel	199
2) Nouvelles interpellations parodiques et critiques du public.....	203
3) Du rôle dans le rôle au « one man show » ?.....	205
4) Un théâtre sur le théâtre fondé sur les critiques	207
5) Le refus de toute structuration et fonctionnalité.....	208
III. Migration et mutations des formes spéculaires françaises en Amérique latine ; le cas de Cuba.....	211
III.1 La propagation du modèle français en Amérique latine.....	211
A) Chili	212
B) Argentine	214
III.2 L'exemple paroxystique de Cuba.....	218
A) De l'héritage des complexes procédés français à l'émancipation partielle.....	226
1) De la proximité théorique et pratique avec les modèles français.....	226

a - Dédoublément perpétuel et effacement des marques de l'emboîtement	226
b - De la prédilection pour les simulacres de répétitions intérieures à la française.....	230
c - Les enchâssements imparfaits à la manière de J. Genet	233
d - Succès des pièces en train de s'écrire.....	235
e - Prolifération de structures absurdes et <i>choteo</i>	237
f - Théâtres et arts cubains dans le théâtre	241
L'ouverture aux autres formes théâtrales et littéraires	241
De l'art marionnettique aux pratiques fétichistes	243
Le retour de la pantomime au théâtre	245
Cinéma dans le théâtre ou théâtre dans le cinéma ?	246
Une ouverture à l'hétérolinguisme ?	248
2) Une fonction instrumentale plus complexe	250
B) L'influence des autres jeux spéculaires français	252
1) Multiplication et cubanisation des cérémonies ritualistiques à la J. Genet.....	252
2) Une utilisation modérée et parodique des interpellations du public	258
a - Le goût des didascalies métathéâtrales cacophoniques	258
b - La disparition totale des marqueurs linguistiques dans le texte	262
3) Prolifération des jeux de rôles et conscience de la théâtralité permanente (« <i>theatrical existentialism</i> »).....	264
4) Les références au théâtre dans le théâtre des pièces françaises.....	265
5) La préférence cubaine pour les jeux de miroir simples.....	268

Des premiers jeux spéculaires auriques à leur épanouissement français moderne, il va sans dire que les procédés dramatiques d'enchâssements ont considérablement évolué. Dès le Siècle d'Or, le passage de la frontière pyrénéenne génère des changements non seulement quantitatifs mais aussi et surtout qualitatifs ou structurels. Une analyse formelle nous permettra de dégager sous la profusion et la variété des usages spéculaires espagnols d'un Lope, mais aussi d'un Calderón ou d'un Cervantès, quels sont les archétypes structuraux qui définissent les contours du premier théâtre à son miroir français. En replaçant ces techniques dans la perspective de l'époque et de la dramaturgie transpyrénéennes qui les ont engendrées, nous nous efforcerons ainsi de montrer quelle est la part formelle d'emprunt et d'innovation résidant dans notre procédé d'enchâssement français classique. Cette étude s'intéressera particulièrement à l'adresse manifestée chez nos dramaturges du Grand Siècle pour effectuer des opérations bien plus complexes que la simplification des enchâssements hispaniques et la modération de leur expression. On s'attachera notamment à mettre au jour leur effort constant de transposition afin de produire des effets aussi brillants que leurs voisins pyrénéens tout en recourant à des moyens acceptables par leur propre public, en particulier par les savants, qui se voient de plus en plus exigeants en matière de règles.

Notre regard se tournera ensuite vers le vingtième siècle. Conditionné par les esthétiques aurique et classique qui l'ont produit, le procédé du théâtre à son miroir a aussi contraint les dramaturges modernes qui ont voulu l'employer à se conformer à lui et à sa double tradition formelle. Comme au dix-septième siècle néanmoins, cette technique a elle-même été modifiée par le traitement ou le raffinement structurel particulier qu'en ont fait les uns et les autres. Entre revendication des contraintes passées et volonté de renouvellement, entre hommage à la tradition et désir profond de changement, notre analyse s'efforcera alors de mettre au jour les nouvelles et multiples facettes du théâtre à son miroir français moderne.

L'étude de l'exportation de ce modèle dans le monde tentera enfin de dégager et révéler les constantes structurelles de notre technique française moderne. Depuis le Chili jusqu'au cas spécifique de Cuba, elle devrait nous aider à faire percevoir l'aboutissement formel et fonctionnel de notre procédé et, à confirmer, une ultime fois, sa puissance de séduction.

Engouement et réticence, imitation et invention, bouleversements et constantes, telle sera donc la clef de voûte de notre première étude consacrée pour une large part à

l'histoire formelle du théâtre à son miroir depuis son berceau aurique jusqu'à sa maturité, sa naturalisation et son exportation française. À travers un voyage chronologique et géographique, elle prouvera ainsi qu'au commencement du théâtre à son miroir français, est avant tout une fascination pour une **structure**, par essence contraignante et stimulante. Elle affirmera qu'à l'origine d'une de nos spécificités françaises dramaturgiques était une forme.

I. LE DIX-SEPTIÈME SIÈCLE ET L'ÉLABORATION D'UN PREMIER MODÈLE STRUCTUREL FRANÇAIS

À l'aube du dix-septième siècle¹¹¹, les jeux spéculaires envahissent la production dramatique européenne. Kyd et Shakespeare en Angleterre, puis Cervantès, Lope de Vega, Calderón en Espagne et enfin Scudéry, Corneille, ou Rotrou en France, tous les grands dramaturges européens ou presque s'emparent de cette technique théâtrale. La production dramatique anglaise ayant été écartée pour les raisons mentionnées en introduction, trois interrogations majeures surgissent alors : la frontière pyrénéenne est-elle poreuse ? Quelles formes espagnoles nos dramaturges français du moment reçoivent-ils ? Comment, enfin, ces derniers les traduisent ou les naturalisent-ils afin de les rendre acceptables par la sensibilité des spectateurs et des doctes français de leur siècle ?

Observer la structure des premiers jeux de réflexivité de la scène française de l'époque baroque afin de tenter de circonscrire non seulement l'imprégnation mais aussi les possibilités de réinvestissement et l'émergence d'un premier modèle du théâtre à son miroir français, tel sera le premier axe de notre étude formelle.

A) LES JEUX DE MIROIRS COMPLEXES EN FRANCE

G. Forestier¹¹² rappelle que sur la scène française du dix-septième siècle, on compte, ne serait-ce qu'entre 1628 et 1694, une quarantaine d'œuvres dramatiques jouant de cette forme d'enchâssement complexe qu'est le théâtre dans le théâtre. Face à l'ampleur écrasante de ce phénomène, notre analyse des expériences formelles de reduplication commencera par se concentrer sur les diverses modalités d'inclusion proposées par cette forme dominante ainsi que par ses variantes reposant également sur un changement de niveau dramatique.

¹¹¹ « Eu égard à la période où le procédé a fait son apparition dans les différents pays européens (1580-1630), nous devons le considérer [...] comme une invention de l'âge baroque » écrit G. Forestier, in *Le Théâtre dans le théâtre*, op.cit., p. 36.

¹¹² *Ibid.*, p. 9.

1) Modalités d'inclusion dans la structure dramatique

a - Des « monstruosités » cornéliennes à l'enchâssement unique

« Voici un étrange monstre que je vous dédie [...] Qu'on en nomme l'invention bizarre et extravagante tant qu'on voudra, elle est nouvelle¹¹³ », écrit Corneille lorsqu'il présente *L'Illusion comique*. Face à Pridamant qui cherche son fils (niveau I), voit sur une scène magique les épisodes de la vie de ce dernier (niveau II) et découvre, après coup, qu'il est acteur, et que la scène à laquelle il a assisté est représentation d'une autre scène sur laquelle son fils joue un drame fictif (niveau III fusionnant partiellement avec niveau II), les spectateurs du théâtre du Marais ne peuvent en effet que s'étonner de l'extraordinaire audace structurelle d'une pièce reposant sur la fusion de deux spectacles intérieurs emboîtés l'un dans l'autre ainsi que sur une réalité théâtrale repoussée au troisième plan. Le succès de la pièce est d'ailleurs immédiat, Corneille le souligne dans l'épître dédicataire par la discrète litote « Son succès ne m'a point fait de honte sur le Théâtre¹¹⁴ » et se félicite encore de sa durée dans son *Examen* de 1660.

Dix ans après cette singulière et première représentation, alors que *L'Illusion comique* est encore couramment représentée au théâtre, un autre dramaturge français, Brosse, décide de proposer une autre structure dramatique reposant sur des enchâssements répétés et une spacieuse construction en gigogne. Dans la *Dédicace* de cette pièce intitulée *Les Songes des hommes esveilleez*, cet auteur s'attribue, à son tour, la nouveauté de ce procédé : « L'invention est si véritablement mienne que je n'en dois pas l'intérêt à mes devanciers¹¹⁵. » En présentant au public français une pièce dans laquelle un homme, Lisidor, est accablé par la disparition de sa fiancée, et tente de chasser sa mélancolie en assistant désormais à pas moins de quatre spectacles enchâssés – dont trois, de surcroît, sont joués à des personnages cette fois aux frontières de la veille et du sommeil – il est vrai que Brosse semble innover.

¹¹³ Corneille, *Dédicace de L'Illusion comique*, *op. cit.*, p. 613. Dans l'*Examen*, Corneille parle aussi de « galanterie extravagante » et de « caprice », *op. cit.*, p. 614.

¹¹⁴ Corneille, *ibid.*, p. 613.

¹¹⁵ Brosse, *Dédicace de Les Songes des hommes esveilleez*, *op. cit.*, 1646, p. 10.

Pourtant, comme José Manuel Losada Goya¹¹⁶ et Florence Dumora¹¹⁷ l'ont remarqué, la démultiplication des emboîtements et l'apparente profondeur du théâtre à son miroir de sa pièce doivent aussi beaucoup au modèle cornélien. Le fait que, comme le Pridamant de *L'Illusion comique*, les personnages de Cléonte, Du Pont et Lucidan (niveau I) soient respectivement victimes de plusieurs spectacles enchâssés qu'ils n'aperçoivent et ne saisissent pas en tant que spectacles (niveau II répété), en témoigne déjà. De façon plus probante, les spectacles enchâssés de Brosse constituent parfois une subtile forme parodique de *L'Illusion comique*. Le quatrième spectacle intérieur de la pièce a beau être présenté au mélancolique Lisidor (niveau I) avec tout l'apparat d'une véritable représentation théâtrale (niveau III), en être moins naïf que Pridamant, son modèle cornélien, Lisidor refuse en effet catégoriquement de « croire au théâtre ». À l'inverse, aussi, de la teneur majoritairement fictive de la tragédie de Clindor de l'acte V, le contenu du dernier spectacle intérieur de Brosse se révèle être intégralement l'histoire de la véritable vie et des amours de Lisidor ! Dès lors, au tomber de rideau des *Songes des hommes esveilleez*, ce n'est plus, un seul personnage (Clindor), mais la promesse de Lisidor, ce dernier, et même tous les compagnons de Clarimond qui deviennent finalement des acteurs quotidiens (niveau III s'esquissant et se fondant ainsi totalement dans le niveau I). L'introduction de plusieurs spectacles intérieurs tantôt dissimulés tantôt désignés comme véritables spectacles ainsi que le jeu incessant sur l'existence plausible d'un troisième niveau de représentation permanent et son progressif effacement rendent donc évidents la parenté structurelle et les jeux formels d'amplifications et de variations établis ici avec la pièce de Corneille.

Cependant, si emprunt et jeu avec une tradition il y a, c'est surtout du côté des dramaturges espagnols qu'il faut regarder. La proximité avec *La vida es sueño* de Calderón signifiée, dès le titre, par la reprise du substantif « songe », et l'influence plus que probable du crédule Sancho Pansa sur le paysan Du Pont, berné par le second spectacle intérieur ont déjà été soulignées par la critique¹¹⁸. Néanmoins, Brosse, ainsi que son modèle cornélien,

¹¹⁶ Selon José Manuel Losada Goya, Brosse s'inspire de *L'Illusion comique* non seulement au niveau microstructurel (le panégyrique du théâtre au cinquième acte en témoigne) mais aussi et surtout au niveau macrostructurel avec l'usage de la pièce interne. Cf. J. M. Losada Goya, *Bibliographie critique de la littérature espagnole en France au XVII^e siècle*, Genève, éd. Droz, 1999, p. 178.

¹¹⁷ Cf. Florence Dumora, *L'Œuvre nocturne : songe et représentation au XVII^e siècle*, Paris, éd. Champion, 2005, p. 390.

¹¹⁸ À ce sujet G. Forestier dit en effet : « Faut-il chercher des sources du paysan Du Pont ? C'est évidemment à Sancho Pansa que l'on pense immédiatement, d'autant que la trilogie de Guérin de Bouscal, et notamment la dernière des trois comédies, toute récente *Le Gouvernement de Sanche Pansa*, venait à peine de rappeler le personnage aux esprits. Du Pont est crédité exclusivement des composantes négatives du caractère de Sancho : lâcheté, ignorance, crédulité, balourdise et partant, tendance à la superstition. À quoi s'est ajouté –

paraissent avoir une dette majeure envers une autre pièce hispanique multipliant les enchâssements savants : *El Retablo de las Maravillas*. Bien que cet intermède de Cervantès ne soit pas représenté en son temps et que les professionnels du spectacle espagnol refusent de mettre à l'affiche ces « oisivetés de vieux »¹¹⁹, dès 1615, soit vingt ans avant la création de *L'Illusion comique*, il est publié dans le recueil posthume *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*¹²⁰ et propose ainsi aux lecteurs hispanophones deux spectacles enchâssés l'un dans l'autre et plus de trois niveaux de représentation mêlés. Un comédien nommé Chanfalla et son acolyte Chirinos (niveau I) y présentent en effet, aux notables d'un village, une pièce intitulée *El Retablo de las Maravillas* (niveau II). Or, celle-ci repose elle-même sur une vaste comédie ou supercherie (niveau III) puisque Chanfalla et Chirinos ont beau prétendre faire défiler devant l'assemblée Samson, le taureau de Salamanque, les rats de l'arche de Noé, le Jourdain, des lions, des ours et même, Hérodiade, l'intra-scène demeure vide et le fameux retable reste un simple drap blanc tout au long de la représentation interne donnée initialement (retour niveau I). Dès le début du dix-septième siècle, cet *embuste* cervantin esquisse ainsi une dialectique entre affirmation et négation, suggestion / effacement d'un troisième degré théâtral qui annonce non seulement l'extravagant et magique modèle de Corneille mais aussi, et surtout, les récréations et aires de jeux de Brosse ! Il constitue une sorte de matrice proposant aux dramaturges français un subtil modèle pour ironiser avec le procédé d'enchâssement en faisant du troisième niveau de représentation du « non-théâtre dans le théâtre ».

L'intermède de Cervantès étant à l'origine lui-même emboîté dans une comédie, il implique de surcroît, théoriquement, un quatrième plan dramatique et un nouvel emboîtement. Même si l'apposition « *nunca representados* » figurant dans le titre du recueil, indique que ce quatrième niveau ne fut jamais réalisé, il n'en reste pas moins que les dernières recherches sur le terme « *retablo* », rappellent qu'il peut désigner, par-delà son sens religieux, « certaine caisse pleine de figures en bois que l'on fait mouvoir comme

ce qui le rend plus proche du *gracioso* traditionnel que de Sancho – une tendance à l'ivrognerie, aspect sous lequel Brosse nous le présente d'abord. Ce qui le rapproche aussi de Sancho, c'est qu'on lui joue la comédie du châtelain comme on avait joué au premier la comédie du gouverneur de l' " île " : on assiste à un défilé comparable de personnages, ami ou vassaux du véritable suzerain, dont les différents rôles improvisés ont pour but ultime de faire regretter à leur partenaire involontaire la situation prétendument supérieure dans laquelle il se trouve. Et si on a à l'Esprit que Brosse connaissait fort bien l'œuvre de Calderón, et notamment *La vie est un songe*, on ne manquera pas de reconnaître dans le réveil ébloui de Du Pont un travestissement burlesque de la situation dans laquelle Calderón a placé Sigismond. Du Pont, c'est si l'on veut, Sigismond, contaminé par Sancho », in Brosse, *Les Songes des hommes esveillez*, op. cit., p. 27-28.

¹¹⁹ Jean Canavaggio, « L'atelier de Cervantès », archive disponible en ligne : http://archive.wikiwix.com/cache/?url=http://bib.cervantesvirtual.com/bib_autor/Cervantes/biografia_10.shtml&title=lire%20en%20ligne

¹²⁰ Miguel Cervantès de Saavedra, *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*, op. cit.

des marionnettes¹²¹ » et invitent tout de même à considérer la possibilité d'un supra-plan, dans lequel Chanfalla serait un marionnettiste manipulant devant le public réel les pantins que sont les autres personnages. *El Retablo des las Maravillas* de Cervantès illustre donc certainement l'une des plus précoces, des plus brillantes et des plus complexes utilisations de la démultiplication du procédé d'enchâssement.

À une époque où l'influence de l'Espagne sur les lettres et la société française était prégnante, ces fins connaisseurs de la langue et de la production dramatique espagnoles qu'étaient Corneille et Brosse avaient probablement à l'esprit non seulement le modèle du *Quijote* et de *La vida es sueño* mais aussi le magistral exemplier structural proposé par cet intermède. On ne voit guère pourquoi cette pièce cervantine, en particulier, aurait échappé à la centaine de lectures de pièces hispaniques que ces auteurs avaient à leur actif ainsi qu'à leur esprit curieux, ouvert et respectueux, au point de rechercher parfois, des pièces espagnoles rares et difficilement accessibles¹²². En outre, l'insistance de Corneille et Brosse non seulement sur l'étrangeté et la bizarrerie de leur composition mais aussi sur la nouveauté de leurs structures théâtrales spéculaires, indique clairement, et pour ainsi dire, en elle-même, que ces dramaturges hispanophones connaissaient et subissaient le joug du « barbare » théâtre espagnol et de ses plus fameuses extravagances formelles. De fait, si « étrange » renvoie depuis le latin classique (*extraneus*) à ce qui est vient du dehors, de l'extérieur, bref, ce qui vient de l'étranger, si « bizarre » vient de « bigarré », formé à partir de l'idée de dualité chromatique ainsi que probablement de l'espagnol « *bizarro* » attesté depuis 1526¹²³, rappelons qu'au dix-septième siècle, en ce qui concerne la littérature et le théâtre, le terme « d'invention » employé par nos deux auteurs désigne simplement le fait de « mettre au jour une œuvre, que son sujet [et *a fortiori* sa structure] soit original ou

¹²¹ Cf. édition du *Théâtre espagnol du XVI^e siècle*, *op.cit.*, note, p. 1071 reprise ensuite par Annie Gilles dans *Les Images de la marionnette dans la littérature, textes écrits ou traduits de Cervantès à nos jours*, *op.cit.*

¹²² Aux nombreuses lectures romanesques et théâtrales de Brosse, et aux soixante-dix pièces hispaniques lues par Corneille, s'ajoute en effet l'esprit d'ouverture et de recherche de ses dramaturges capable de s'intéresser à des auteurs hispaniques, peu connus en France comme Guillén de Castro. L. Picciola écrit ainsi : « En 1636, Corneille a déjà lu beaucoup de *comedias* pour avoir su découvrir *Las Mocedades del Cid*, Don Guillén de Castro n'était pas si fameux ni au delà ni même en deça des Pyrénées et au fond, sa gloire d'aujourd'hui doit beaucoup à Corneille. Lorsque celui-ci se vante dans sa lettre apologétique d'avoir fait découvrir Guillén de Castro à Scudéry, il a sans doute raison : il fallait lire systématiquement beaucoup de théâtre espagnol et n'être pas trop rebuté par l'écriture cultiste pour réaliser une telle trouvaille car le style de Guillén de Castro [tout comme les structures enchâssées de Cervantès d'ailleurs] est beaucoup plus compliqué que celui de Lope de Vega. », in *Corneille et la Dramaturgie espagnole*, *op.cit.*, p. 93. Voir aussi p. 35-36.

¹²³ Cf. colloque « Baroque ? Non, Bizarre ! », organisé par le CSLF à l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense, les 12 et 13 avril 2012 et notamment les communications de Christine Noille, Liliane Picciola et José Manuel Losada Goya intitulées respectivement « La bizarrerie, un modèle possible pour composer le divers. » ; « Le bizarre dans la dramaturgie comique de Pierre Corneille » ; « Bizarre : la valeur heuristique du mot en France et en Espagne du XVII^e siècle. »

pas¹²⁴ ». Scudéry le prouve en 1635. Lorsqu'il présente sa *Comédie des comédiens* dans laquelle une troupe de comédiens évoque sa condition et se met à jouer une églogue pastorale de l'auteur du *Trompeur puni* puis une autre pièce enchâssée intitulée *L'Amour caché par l'amour*, il emploie cette fois, aux côtés des termes de « nouveauté » et de « *capricciosi*¹²⁵ », l'expression de « poème à l'espagnole » révélant alors indubitablement sa connaissance ainsi que sa tendance à emprunter au répertoire aurique et cervantin¹²⁶. N'en déplaise donc à Van Tieghem¹²⁷, au-delà de l'influence globale de la littérature espagnole et du genre romanesque, il semble fort probable que les complexes enchâssements du théâtre espagnol et cervantin aient nourri substantiellement les prémisses de notre théâtre à son miroir français.

Dès lors, en présentant des structures gigognes et complexes, Scudéry, Corneille et Brosse apparaissent finalement non pas comme des novateurs mais comme de véritables historiens et admirateurs des différents enchâssements de leurs prédécesseurs hispaniques. Néanmoins, tout en subissant largement ces influences, l'originalité de nos génies nationaux et leurs talents individuels trouvent moyen de s'en libérer et de s'exprimer. Leur art délicat et original tire profit des matières et des formes spéculaires voisines de sorte à s'en faire une parure plutôt qu'un fardeau et à innover au sens premier¹²⁸.

Bien avant que Calderón ne délaisse le modèle espagnol de pièces construites sur des enchâssements répétés et / ou démultipliés et présente, en 1641, *El Gran Teatro del mundo*, dans lequel, Dieu, nommé L'Auteur, et le Monde assistent puis jugent sublimement un seul spectacle présentant la vie des hommes, les dramaturges français choisissent de privilégier l'enchâssement unique reposant simplement sur une pièce encadrée et une pièce encadrante. En 1635 déjà, *La Comédie des comédiens* de Scudéry illustre ce progressif amenuisement de la pratique des multiples spectacles intérieurs. S'il est vrai que, dans ce « poème de nouvelle invention », l'auteur enchâsse non seulement la représentation d'une églogue pastorale mais aussi une pastorale, le déséquilibre entre la longueur de ces deux spectacles intérieurs successifs est tel que l'on ne peut parler

¹²⁴ G. Forestier, note sur *Les Songes des Hommes esveilleez*, op. cit., p. 88.

¹²⁵ Georges Scudéry, *La Comédie des comédiens*, - *L'Amour caché par l'amour*, tragi-comédie pastorale, op. cit., p. 5 et 21

¹²⁶ Voir aussi Andrée Mansau, « Scudéry et Cervantès », in *Les Trois Scudéry*, Actes du colloque du Havre (1-5 octobre 1991) Alain Niderst (dir.), Paris, éd. Klincksieck, 1992, p. 159-165.

¹²⁷ Cf. Philippe Van Tieghem, *Les Influences étrangères sur la littérature française (1550-1680)*, Paris, éd. PUF, 1961, p. 59.

¹²⁸ « Innover » est emprunté au bas latin *innovare* qui a le sens de « renouveler ».

finalement que d'une seule pièce interne¹²⁹. En s'opposant à G. Forestier, Évelyne Dutertre confirme nettement le danger d'y voir deux emboîtements réellement différents¹³⁰. La pièce de Scudéry marque donc un premier tournant sensible dans la pratique française spéculaire, une discrète transition que va venir parachever magistralement Rotrou.

Le travail d'épuration le plus spectaculaire vis-à-vis des complexes modèles d'enchâssements espagnols est proposé par *Le Véritable Saint Genest*. Dans cette pièce, représentée pour la première fois à Paris en 1646, Genest et sa troupe de comédiens répètent et jouent une seule pièce intercalée, *Le Martyre d'Adrien* aux actes II, III et IV, tandis que certains acteurs incarnant principalement une Cour romaine se transforment en spectateurs sur la scène et agissent tout comme le public de la salle. Au sein de l'intrigue principale se trouve donc simplement un second niveau métadiégétique formé de deux étapes (la répétition et la représentation) constitutives d'une seule et même représentation théâtrale. La pièce espagnole de Lope dont Rotrou s'inspire, *Lo Fingido Verdadero*¹³¹, présente en revanche deux enchâssements de pièces distinctes qui se succèdent linéairement. Dans la deuxième journée de cette pièce, les acteurs de la troupe de Ginés se mettent d'abord à jouer une comédie amoureuse devant l'Empereur Diocleclano et sa cour. Puis, après une très brève et suspecte répétition, les comédiens donnent une seconde représentation sur la conversion et le martyre d'un chrétien pendant laquelle Ginés se convertit véritablement au christianisme. En excluant le premier spectacle enchâssé de la deuxième journée ou en empruntant uniquement à son voisin espagnol l'idée des pièces enchâssées divisées entre répétition et représentation, Rotrou propose donc un seul enchâssement, tendant lui-même à s'effacer lors de la fusion de niveaux dramatiques du martyre final de Genest. Plus de dix ans après la pièce de Scudéry, il confirme ainsi une spécificité française durable du théâtre à son miroir, s'expliquant au moins partiellement, par des déterminismes nationaux.

Rappelons que depuis la fin des années 1620, la vive querelle entre les « réguliers » et les « irréguliers » ainsi que la création de l'Académie française en 1634, des règles définissent et encadrent fermement la dramaturgie française. L'unité d'action est alors

¹²⁹ Au sein de la pièce-cadre comportant 391 vers, l'églogue compte seulement 48 vers alors que *L'Amour caché par l'amour* est composée de 809 vers. De surcroît, dans sa comédie, Scudéry avoue avoir composé ce poème antérieurement et pour une autre occasion, indiquant ainsi implicitement à ses spectateurs qu'il ne les invite pas à s'y attarder et à le considérer comme un véritable enchâssement.

¹³⁰ Évelyne Dutertre, *Scudéry dramaturge*, Genève, éd. Droz, Paris, éd. Champion, 1988, p. 239.

¹³¹ Depuis l'étude de Person Léonce, *Histoire du Véritable Saint Genest de Rotrou*, Paris, éd. Cerf, 1882, l'ensemble de la critique s'accorde en effet sur le fait que *Lo Fingido Verdadero* a constitué une des sources principales du *Véritable Saint Genest* de Rotrou.

préconisée par la grande majorité de nos théoriciens. Or, bien que Lope de Vega affirme, dans son *Arte nuevo de hacer comedias*¹³², qu'il faut respecter le principe de l'unité d'action, la pratique espagnole du métathéâtre ainsi que sa propre production vont à son rencontre. Entre 1608 et 1618 – et donc probablement avant même que Cervantès ne s'illustre en proposant en 1615 dans *La Entrenida* une multiplicité d'actions et d'enchevêtrements d'intrigues¹³³ – les deux enchâssements que constituent *Lo Fingido Verdadero*, la *comedia de celos* et *El Cristiano bautizado* offrent en effet au public d'un Corral de Madrid deux fois de suite des actions dont les liens avec l'action principale, centrée autour de l'accession au pouvoir de deux nouveaux empereurs, sont encore assez lâches et finalement assez éloignés du précepte d'Aristote selon lequel chaque partie d'une action devait être indispensable pour l'ensemble de l'histoire ! On note, il est vrai, une unité de thème puisqu'au cours des trois actions et des deux enchâssements, fiction et réalité s'entremêlent systématiquement. Dans la pièce-cadre, un songe devient ainsi vérité¹³⁴, puis dans la deuxième journée, des acteurs se mettent à jouer une comédie amoureuse devant l'Empereur Diocleclano entouré de sa cour et une actrice s'enfuit avec l'acteur qui avait le rôle de son amant et qui l'était véritablement. Enfin, rappelons encore que dans la dernière journée les comédiens jouent la conversion et le martyre d'un chrétien et que pendant la représentation Ginés se convertit réellement au christianisme. Cependant, à l'époque de Louis XIII et du point de vue des théoriciens français, ce thème commun

¹³² Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, 1609 ; reed. Madrid, por la viuda de Alonso Martin, 1621 ; reed. in *Comedias escogidas IV*, Madrid, ed. Juan Eugenio Hartzenbusch, Rivadaneira, 1860 ; reed. in *Dramatic Theory in Spain*, Cambridge, ed. The University Press, 1925, voir notamment le passage traduit in *Théâtre espagnol du XVII^e siècle*, tome II, *op.cit.*, p. 1419, v. 181-187.

¹³³ Si cette pièce s'achève sans mariage, c'est peut-être parce qu'elle superpose et entremêle pas moins de six actions ou intrigues amoureuses parallèles : les amours de Cristina avec Torrente, Ocana et Quiñones (illustrés dans la pièce intérieure principalement) ainsi que ceux de l'étudiant Cardénio qui dans la pièce-cadre se déguise en Don Silvestre car il convoite Marcela Osorio comme Don Antonio et Don Ambrosio. Anthony Close écrit d'ailleurs que les comédies de Cervantès : « siguen una curiosa trayectoria anti-climática – en cierto modo, anti-dramática – de la que el más conocido ejemplo es *La Entrenida*, cuyas numerosas intrigas paralelas desembocan en el mismo callejón salida, sin alcanzar la acostumbrada meta matrimonial. Se ha dicho, y con razón, que el desenlace de *La Entrenida* satiriza el conocido convencionalismo de la *comedia nueva*. No obstante, no es un efecto artificial desarrollado meramente por motivos de sátira literaria sino que surge de la lógica interna de la acción. », Anthony Close, « La idea cervantina de la comedia », in *El teatro de Miguel de Cervantès ante el IV Centenario*, *Theatralia V*, Jesús G. Maestro (dir.), ed. Mirabel Editorial, Pontevedra, 2003, p. 331-349. Cit. p. 342. Nous traduisons : « [Les comédies de Cervantès] suivent une curieuse trajectoire anti-climatique – en un sens, anti-dramatique – dont l'exemple le plus connu est *La Entrenida*, dans laquelle les nombreuses intrigues *parallèles* débouchent toutes sur la même impasse, sans jamais atteindre l'objectif du mariage conventionnel. Il a été dit, à juste titre, que le dénouement de *La Entrenida* propose une satire de la conventionnelle *comedia nueva*. Néanmoins, par-delà cette volonté de satire littéraire, cet effet de style s'explique aussi par la logique interne de l'action. »

¹³⁴ Camila prédit à Dioclétien qu'il deviendra Empereur lorsqu'il aura tué un sanglier et il le devient après avoir tué Aper dont le nom signifie « sanglier » en latin.

n'est pas suffisant et malgré les efforts de Lope pour établir des liens thématiques, il s'avère impossible de parler ici d'unité d'action.

Scudéry a beau protester, en tant que dramaturge, contre la rigueur des unités françaises en faisant dire en 1634, lors de la première représentation de sa *Comédie des comédiens*, à l'acteur Montdory, sous le nom de Blandimare :

car la pièce qu'ils représentent ne scauroit durer qu'une heure et demie, mais ces insensez assurent qu'elle en dure vingt et quatre, et ces esprits déréglez appellent cela suivre les règles ; mais s'ils estoient véritables, vous devriez envoyer quérir à disner, à souper et des lits¹³⁵,

force est de constater, qu'en fin théoricien, il s'efforce ensuite aussi de s'éloigner de la désinvolture lopesque envers les règles. Par-delà le déséquilibre entre la longueur de ses spectacles intérieurs, il choisit un titre dont la redondance suggère d'emblée au public français l'existence d'une unité actancielle. De plus, il se conforme déjà en partie à certaines règles puisque sa pièce interne respecte celle des vingt-quatre heures. Avec la querelle du *Cid*, il semble même se radicaliser et en vient à condamner les négligences lopesques à l'égard des règles et à le condamner pour crime de « lèse-antiquité¹³⁶ ». On peut donc être à la fois disciple de Lope et des dramaturges espagnols et mépriser partiellement ses maîtres. É. Dutertre le confirme d'ailleurs :

Le goût personnel de Scudéry l'entraîne vers une esthétique de la surprise, du mouvement, du spectacle. Mais il est contraint par les circonstances de se rallier à une esthétique qui proscriit la surprise, le mouvement, le spectacle. Jamais il n'a réussi à concilier ces deux tendances opposées. C'est là le drame personnel de Scudéry que l'on devine à travers les contradictions de ses préfaces et les hésitations de sa carrière¹³⁷.

À partir de 1659¹³⁸, ce théoricien français plus intransigeant qu'est Chapelain – faute de pratique probablement – se fait bien moins ambigu ou bien plus critique. Dans sa lettre du 3 novembre 1663 adressée à Carel de Sainte Garde, il déclare même virulemment à propos de Lope :

Comme si nous ne voyions pas clairement par ses productions qu'il ignorait tous les principes de l'art du théâtre et qu'il y avait suivi l'usage de ceux de son pays, le croyant bon et la seule route où devait marcher le poète pour satisfaire pleinement aux obligations de son métier¹³⁹.

¹³⁵ Scudéry, *Prologue de La Comédie des comédiens*, op. cit., p. 8, v. 25-29.

¹³⁶ Au moment de la Querelle du *Cid*, Scudéry décide en effet de publier un long extrait de l'*Arte nuevo de hacer comedias* de Lope pour montrer à quel point les Espagnols ignoraient les règles et à quel point Corneille avait tort de les imiter. C'est à ce moment qu'il condamne tous les espagnols du crime de « lèse-antiquité ». Cf. *La Preuve des passages allégués dans les Observations sur le Cid*, Paris, éd. A. de Sommerville, 1637, p. 219-223. On retrouve également cette accusation dès la préface de *Ligdamon et Lidias*.

¹³⁷ É. Dutertre, *Scudéry dramaturge*, op. cit., p. 8.

¹³⁸ Voir sur ce point Ramón Esquerra, « Notes sur la fortune de Lope de Vega en France pendant le XVII^e siècle », in *Bulletin hispanique* XXXVIII, janvier-mars, 1936, p. 62-65, cit. p. 64 mentionnant les lettres citées par M. Hainsworth.

¹³⁹ Jean Chapelain, *Lettre du 3 novembre 1663 à Carel de Sainte-Garde* in *Lettres de Jean Chapelain de l'Académie française*, Paris, éd. Imprimerie nationale, pub. par Tamizey de Larroque, 1880-1883, p. 57 et p. 255.

Inutile dès lors de citer encore les violents anathèmes lancés également contre *Le Phénix* par Boileau, La Mesnardière, Scarron, le chevalier de Méré, Scudéry, le père Rapin, l'abbé Goujet de Saint-Évremond, ou même ceux de Bertaut, vers 1669, sur l'ignorance de Calderón cette fois¹⁴⁰, la condamnation par la critique et les doctes français des modèles dramatiques espagnols et *a fortiori* de ceux présentant de subversifs d'enchâssements multiples hispaniques est sans appel ! Les conséquences sur les dramaturges français et leur forme de théâtre à son miroir sont dès lors inévitables. Dans la lignée de Scudéry et surtout de Rotrou, ils continuent à se plier progressivement et massivement à la règle majeure d'unité d'action en réduisant le nombre de leurs enchâssements ou en resserrant l'action.

En 1660, ce frondeur qu'est Corneille, juge lui-même utile de resserrer l'action de *L'Illusion comique* en supprimant ou modifiant près de quatre cents vers, et parfois même des scènes entières (III, 4). De plus, à l'acte V, lors des scènes de tragédie, le dramaturge précise désormais dans des didascalies que Clindor « *représente* » Théagène, qu'Isabelle « *représente* » Hippolyte et que Lyse « *représente* » Clarine¹⁴¹. En dévoilant de la sorte le troisième niveau de théâtralité, en explicitant l'analogie avec l'histoire de Clindor et d'Isabelle, Corneille parvient ainsi fort habilement à atténuer l'effet de surprise subversif de son enchâssement complexe et multiple auprès de ses lecteurs doctes, tout en le conservant sur la scène, pour son véritable public.

Le fait de se limiter à un enchâssement apparent permet en outre bien souvent à nos auteurs, de respecter cette autre règle qu'est l'unité de jour, non seulement dans la pièce interne (comme Scudéry) mais dans l'ensemble de la pièce. En choisissant de supprimer la comédie d'amour de la seconde journée de Lope, Rotrou supprime aussi la coupure d'une nuit qui précédait la première ainsi que la seconde pièce enchâssée de Lope et parvient à mettre en place une unité de temps plus stricte. Chez lui, Rosarda n'ordonne plus à Ginés d'aller se coucher et Dioclétien ne lui demande plus à la fin de la seconde journée de

¹⁴⁰ « À sa conversation, dit Bertaut dans son *Journal du voyage en Espagne*, « je vis bien qu'il ne savait pas grand'chose, quoiqu'il soit déjà tout blanc. Nous disputâmes un peu sur les règles de la dramatique, qu'ils ne connaissent point en ce pays-là et dont ils se moquent. » Cité par J. M. Losada Goya, in « La comedia española y su traslación a otros horizontes : tragedias y comedias del Siglo de Oro en Francia », *Del Horror a la risa : los generos dramaticos clásicos. Homenaje a Christina Faliu-Lacourt. Actas del coloquio internacional*. Kassel : Reichenberger, éd. Ignacio Arellano, Víctor García Ruiz et Marc Vitse, 1994, p. 201-233. Pour retrouver les autres condamnations précises voir aussi René Bray, *Formation de la doctrine classique*, Paris, Nizet, 1983 (rééd. 1945), p. 28-33.

¹⁴¹ Cf. *Notes et variantes sur L'Illusion comique*, op.cit., p. 1428.

revenir le lendemain¹⁴², si bien que le « divertissement théâtral » de la cour impériale coïncide désormais avec le temps même de la représentation et n'excède aucunement une révolution de soleil.

Près de quinze ans plus tard, dans son fameux *Examen de L'Illusion comique* de 1660, Corneille écrit quant à lui : « Tout cela cousu ensemble fait une comédie dont l'action n'a pour durée que celle de sa représentation¹⁴³. » À son tour, il montre ainsi à ses lecteurs qu'en dépit de la structure « extravagante¹⁴⁴ » de sa pièce, l'unité de temps y est respectée et correspond uniquement à la durée de la représentation-cadre. L. Picciola le confirme lorsqu'elle évoque la pièce en ces termes : « œuvre pleine et entière, unifiée par la magie d'un demiurge-dramaturge non seulement libre mais surtout capable d'entraîner, *le temps d'une représentation*, l'imagination des spectateurs à travers les années et à travers l'espace et de les laisser contents comme Pridamant¹⁴⁵. » Comme Scudéry et surtout Rotrou, Corneille trouve donc ici un compromis définitionnel et structurel entre l'audace baroque des années 30 et l'évolution du goût du public et surtout des critiques vers l'unité de temps classique. Il confirme de la sorte l'avènement progressif d'une différence d'usage dramaturgique de part et d'autre de la frontière pyrénéenne : alors que les jeux spéculaires du théâtre espagnol multiplient les actions et les déploiements chrono ou même anti-chronologiques, côté français, de plus en plus fréquemment, le théâtre à son miroir les unifie et les resserre temporellement.

Cette pratique s'installe assez durablement sur notre territoire puisqu'il faut attendre *L'Impromptu de Versailles* de Molière en 1665 pour assister à un retour à des enchâssements non seulement répétés ou multiples mais aussi vertigineusement démultipliés. À la pièce-cadre correspondant au plan de la réalité dans lequel le personnage de Molière doit préparer une comédie pour le Roi (niveau I), s'ajoutent à nouveau deux spectacles intérieurs consécutifs : l'enchâssement de la comédie des comédiens de l'Hôtel de Bourgogne ainsi que celui de la répétition de la pièce à venir des comédiens du Marais (niveau II). Puis, cette structure-cadre emboîtant deux spectacles se trouve elle-même

¹⁴² Dans la première journée Rosarda dit en effet à Ginés : « Entrate a acostar, Ginés », puis Dioclétien dit à Ginés à la fin de la seconde journée : « Pues no paséis adelante ; / pero mañana volved / para que os haga Merced, / pues hoy soy representante ; / y advierte que quiero ver / cómo finges un Cristiano », in Lope de Vega, *Lo Fingido Verdadero op. cit.*, p. 177 et 193. Nous traduisons : « Va te coucher, Ginés » : « Donc vous pouvez partir, / mais revenez demain / pour que je vous comble de bienfaits, / puisqu'aujourd'hui je suis comédien. / Et penses-y : je veux te voir / jouer le rôle d'un chrétien. »

¹⁴³ Corneille, *Examen de L'Illusion comique, op.cit.*, p. 615.

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ L. Picciola, *Corneille et la Dramaturgie espagnole, op.cit.*, p. 79.

redoublée par un surprenant effet de mise en abyme : Molière prétexte être trop pressé pour pouvoir faire une comédie des comédiens qui répondrait à ses critiques et à la pièce de Boursault, une pièce en somme telle que celle que nous voyons jouer devant nous ! Ainsi transforme-t-il le niveau I, dit « de la réalité », en une autre comédie intérieure au cours de laquelle Molière / dramaturge cette fois, se fait encore un autre acteur se jouant de nous, spectateurs (niveau III s'esquissant et jouant de la confusion avec niveau I). Comme Lope, il met en place un ultime effet spéculaire renversant pour la énième fois l'équilibre précaire entre imaginaire et réel en faisant s'abîmer celui-ci en celui-là. Bien qu'elle respecte encore fort habilement l'unité de jour, la pièce moliéresque est donc presque aussi subversive que *L'Illusion comique* et ses modèles auriques. C'est d'ailleurs avec une désinvolture toute lopesque que Dorante, rappelant le succès de *L'École des femmes* ajoute enfin : « Si les pièces qui sont selon les règles ne plaisent pas, et que celles qui plaisent ne soient pas selon les règles, il faudrait de nécessité que les règles eussent été mal faites¹⁴⁶. » Il faut dire que, comme le rappelle Édouard Fournier, Molière, qui savait l'espagnol comme toute personne un peu lettrée de cette époque, et qui s'était sans doute plu à jouer dans cette langue « n'emprunta pas moins à la même littérature espagnole, quoique d'une façon plus cachée¹⁴⁷ ». Sa subtile reprise d'*El Desden con el desden*¹⁴⁸ de Moreto publiée en 1654, dix ans plus tard, par *La Princesse d'Élide*¹⁴⁹ en témoignait déjà¹⁵⁰.

Si à l'origine, sur le modèle espagnol, le procédé du théâtre à son miroir représentait pour de nombreux auteurs français un moyen commode d'enchâsser plusieurs actions dramatiques et d'étendre l'action sur plusieurs jours, la vague de querelles et de réformes théâtrales françaises ainsi que l'attachement de notre public aux règles les ont donc progressivement contraints à opter pour des solutions dissimulant de plus en plus

¹⁴⁶ Molière, *La Critique de L'École des femmes*, (1663) ; rééd. in *Œuvres complètes* Paris, éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, tome I, scène 6, p. 507.

¹⁴⁷ Édouard Fournier, *L'Espagne et ses Comédiens en France au XVII^e siècle*, Paris, éd. Dupray de la Mahérie, 1864, rééd. Paris, Klincksiek, 1911, p. 14. Voir aussi Ernest Martinenche, *Molière et le Théâtre espagnol*, Paris, éd. Hachette, 1906.

¹⁴⁸ Moreto, *El Desden con el desden*, in *Primera parte de comedias de D. Agustin Moreto y Cabana*, Madrid, ed. por Diego Diaz de la Carrera : a costa de Mateo de la Bastida, 1654 ; reed. in *Primera parte de comedias I*, Kassel, éd. Reichenberger, 2008.

¹⁴⁹ Molière, *La Princesse d'Élide*, in *Les Plaisirs de l'Isle enchantée*, Paris, éd. Robert Ballard, 1664 ; rééd. in *Œuvres complètes*, tome I, Paris, éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1971 ; rééd. in *Œuvres complètes*, éd. Gallimard, Paris, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », tome I, 2010.

¹⁵⁰ Se référer sur ce point la brillante étude de J. M. Losada Goya, *Bibliographie critique de la littérature espagnole en France au XXVII^e siècle*, Genève, éd. Droz, 1999, p. 340 ainsi que la réflexion sur l'influence des modèles féminins de Moreto sur ceux Molière proposée par Thomas P. Finn dans son article « Manipulating Identity across the Pyrenees », in *The French Review*, vol. 73, n°3, 1999, p. 60-70.

discrètement et subtilement leurs entorses aux règles d'unité d'action et de temps en vigueur. Sur le modèle de Rotrou, ils ont gommé partiellement leurs irrégularités en diminuant le nombre de leurs enchâssements et / ou, au minimum, à la Molière, en les resserrant temporellement. Ils avaient compris que seule cette allure plus régulière, leur permettrait de continuer à contourner élégamment les interdits et de conserver encore les avantages et les beautés intrinsèques d'un procédé encore considéré comme « barbare ». Bien loin d'être une pâle imitation ou une simple traduction des enchâssements auriques, le théâtre à son miroir français se présente donc comme une adaptation formelle et structurelle¹⁵¹. Contrairement à ce qu'avancait Claveret, Corneille, son disciple Rotrou et leurs successeurs n'ont pas seulement « choisi dans ce beau bouquet de jasmin d'Espagne, qu'on leur avoit apporté dedans [leur cabinet]¹⁵² », ils l'ont effeuillé, l'ont disposé sur leur scène régie par un certain nombre de règles et l'ont *in fine* habilement sublimé.

b - La vague française des comédies des comédiens et des répétitions intérieures

Bien qu'il arrive que la pièce intérieure soit interrompue ou incomplète et, par conséquent, que les règles classiques de la complétude et la continuité de l'action ne soient pas respectées à la lettre, dans la plus grande partie des œuvres françaises de l'âge baroque, la structure enchâssée présente de véritables représentations théâtrales. Ainsi, dans *L'Illusion comique*, le spectacle intérieur de la vie de Clindor a beau débiter *in medias res* et se voir entrecoupé des divers commentaires des spectateurs intérieurs, comme nous, Pridamant assiste au déroulement d'une partie d'une pièce globalement mise au point *a priori*.

De même, en Espagne, dans les pièces espagnoles où les enchâssements naissent de la théâtralisation des intermèdes, le public observe de véritables micro-représentations reposant sur un *guión* préétabli. Covarrubias le confirme en insistant sur le caractère préconçu, organisé et surtout achevé de l'action de ces spectacles enchâssés¹⁵³. Parfois, les enchâssements présents au sein même de ces intermèdes proposent également de véritables représentations miniatures. Si *l'embuste* de *Chanfalla* est incomplet car interrompu par

¹⁵¹ L. Picciola emploie également le terme « d'imitation créatrice », in *Corneille et la Dramaturgie espagnole*, *op.cit.*, p. 145.

¹⁵² Émile Auguste Étienne Martin Deschanel cite cette phrase issue d'un pamphlet composé par Claveret afin de dénoncer Corneille et ce qu'il considère comme sa fâcheuse tendance à piller Guillén de Castro. Cf. É. A. É. M. Deschanel, *Le Romantisme des classiques*, cinquième leçon, Paris, éd. Calmann Lévy, (1881) ; rééd. 1883, p. 149.

¹⁵³ Cf. Notice des Intermèdes, *Théâtre espagnol du XVIe siècle*, *op.cit.*, p. 1053.

l'arrivée du Fourrier et que, comme plus tard, dans *Les Songes des hommes esveilleez*, le spectacle enchâssé reste ouvert à l'improvisation, le retable du *Retablo de las Maravillas* offre par exemple incontestablement aux spectateurs intérieurs une représentation théâtrale dont le montreur a mis au point et réglé les temps forts et les péripéties au préalable. Chanfalla confirme le caractère prédéfini et accompli de l'ensemble de sa machinerie dramatique lorsqu'il programme au tomber de rideau, dès le lendemain, une nouvelle représentation exactement identique : « La vertu du retable est intacte, et demain nous pourrons le montrer à tout le village¹⁵⁴. » À l'âge baroque, la représentation enchâssée semble donc constituer le canevas structural le plus répandu des deux côtés des Pyrénées.

Néanmoins, une étude détaillée permet de remarquer que les pièces métathéâtrales françaises se distinguent par des recherches formelles plus audacieuses se concentrant progressivement autour de l'enchâssement de répétitions théâtrales. Déjà, dans le *Véritable Saint Genest*, Rotrou s'attache à développer sensiblement les courts passages de Lope consacrés à la répétition de la troupe de Ginés. Alors que chez Lope, la répétition est difficilement identifiable et qu'elle semble se restreindre à son annonce et à une tirade de Ginés, chez Rotrou, la répétition à proprement parler occupe en effet plus de trois scènes entières (II, 2, 3, 4) à l'intérieur desquelles peuvent être incluses deux scènes supplémentaires (II, 1, 5) où l'on s'y réfère. De surcroît, dans la pièce de Rotrou, on relève au total plus de dix références explicites à la répétition théâtrale des acteurs, soit près du double de ce que nous propose Lope de Vega. La prédilection du dramaturge français pour la répétition enchâssée plutôt que pour la représentation enchâssée lopesque est donc nette.

Quinault et Dorimond prolongent la voie timidement inaugurée par Rotrou dans *La Comédie sans comédie* et *La Comédie de la Comédie*. Dans ces deux pièces, créées respectivement en 1655 et 1660, la répétition théâtrale gagne encore en ampleur et envahit toute la pièce encadrante. Systématiquement, ces auteurs renversent les hiérarchies et insèrent la pièce interne au sein de la répétition de toute une compagnie théâtrale. Grâce à ce cadre de troupe théâtrale au travail, ils parviennent finalement à proposer une première variation du modèle de la pièce dans la pièce : celui de la pièce dans la répétition théâtrale.

En 1665, dans l'édition princeps de *L'Impromptu de Versailles*, Molière va encore plus loin puisque sa structure enchâssée est fondée cette fois en totalité sur la préparation et

¹⁵⁴ Cervantès, *Le Retable des Merveilles*, in *Théâtre espagnol du XVIème*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1983, p. 804. Traduit de : « la virtud del retablo se queda en su punto, y mañana lo podemos mostrar al pueblo », Cervantès, *El Retablo de las Maravillas*, op. cit., p. 987.

la répétition d'une représentation théâtrale. Tout au début, la pièce-cadre apparaît aussi comme une répétition où Molière répète et improvise une parodie des comédiens de l'Hôtel de Bourgogne et indique à chacun le ton de son personnage pour une autre répétition à venir. Puis, la seconde répétition débute. Dès lors, la répétition-cadre repose désormais sur une nouvelle gageure consistant à enchâsser une seconde répétition théâtrale. En outre, et contrairement aux pièces de Quinault et Dorimond, Molière finit par demander un délai au roi, si bien que la représentation à proprement parler n'aura jamais lieu... ou plutôt qu'elle se limitera à cette seconde et subtile variante qui est celle de la répétition d'une pièce dans une répétition !

Dès les années 30 pourtant, Gougenot et Scudéry proposent finalement une variation plus subtile encore du modèle de la répétition enchâssée. Dans leur *Comédie des comédiens*, ces deux auteurs présentent des acteurs qui n'ont tout d'abord ni à jouer ni même à répéter une pièce. Ils sont simplement des comédiens vivant leur propre vie, à un moment de désœuvrement. Lorsque la répétition intérieure de *La Courtisane*, chez Gougenot, et de *L'Amour caché par l'amour*, chez Scudéry, débutent ensuite, elles s'insèrent donc initialement dans une non-répétition, dans un non-jeu même, c'est-à-dire, dans la vie réelle des comédiens.

Depuis Gougenot et Scudéry, jusqu'à *L'Impromptu de Versailles* de Molière, la mode des comédies sur le monde réel du théâtre et des comédies des répétitions évolue donc si constamment et si magistralement qu'elle apparaît comme une seconde et véritable spécificité française. Les trois modèles de la pièce dans la répétition (*La Comédie sans comédie* / *La Comédie de la Comédie*), la répétition dans la répétition (*L'Impromptu de Versailles*) et enfin la non-répétition dans la répétition (*Comédie des comédiens*), prouvent que nombreux sont nos dramaturges qui apprécient cette technique au point de désirer la modeler et se l'approprier pleinement.

À l'inverse, force est de constater qu'en Espagne les occurrences de répétitions intérieures restent des cas relativement isolés. Les timides modèles de *Lo Fingido Verdadero* de Lope, d'*El Vergonzoso en palacio* de Tirso de Molina – dans lequel la fille du Duc d'Aveiro, Serafina, répète de très courts extraits d'une pièce intitulée *La Cruelle Portugaise* prévue pour chasser la récente mélancolie amoureuse de sa sœur Magdalena – et même le magistral exemple présent dans *Pedro de Urdemalas* – où toute la pièce apparaît comme une vaste répétition intérieure précédant une représentation – ne peuvent rivaliser quantitativement avec la dizaine de pièces françaises qui présente des exemples de

répétitions intérieures et qui a fini par donner son nom à cette catégorie de pièce à part entière, qu'est la comédie des comédiens¹⁵⁵. Serait-ce à cause de l'aura du grand Calderón et des propos de son *Autor* dans *El Gran Teatro del mundo* pour qui il n'y a pas de répétition pour la vie d'un homme¹⁵⁶ ? Il semble permis de le penser.

De plus, dans les pièces plus audacieuses du répertoire espagnol, l'ambiguïté subsiste souvent sur la nature proprement répétitive de l'élément enchâssé. Dans la pièce de Lope par exemple, Ginés reçoit la Grâce pendant sa répétition si bien qu'il la présente ensuite non plus tant comme une répétition théâtrale que comme la première partie de la comédie du martyr qu'il donne ou encore comme la première journée du drame de sa vie :

Un ange, qui m'a montré un livre saint
où j'ai vu ce que j'ai appris
et que je dis maintenant.
Césars, je suis chrétien ;
j'ai reçu le saint baptême.
Voilà le rôle que je joue.
Le chef de ma troupe est Jésus-Christ.
La seconde journée du drame
raconte votre colère ;
quand nous en viendrons à la troisième,
je donnerai à voir le martyr¹⁵⁷.

Mieux encore, rappelons qu'au tomber de rideau de *Pedro de Urdemalas*, Pedro annonce aux spectateurs trop nombreux :

Vous voyez, messieurs, que le roi et la reine attendant là-dedans, et il est impossible que vous y entriez tous pour voir la fameuse comédie que mon directeur y fait jouer [...] elle est toute subtilité, ingéniosité et enjouement, car celle qu'il a montrée est celle du *grand Pedro de Urdemalas*¹⁵⁸

¹⁵⁵ Daphna Ben-Shaul n'hésite d'ailleurs pas à désigner les comédies des comédiens comme un genre à part entière, in « Globalized *Theatrum Mundi* : The Case of Comédie des comédiens », *Modern Drama - Volume 51*, Number 2, Summer 2008, p. 169. Face à l'hybridité générique de ces pièces, également soulignée par Tomotoshi Katagi in « Tradition de la comédie des comédiens et stratégie du théâtre au XVII^e siècle », in *Papers on French Seventeenth Century Literature*, n°33, vol. 17, 1990, p. 425-449, nous préférons néanmoins adopter plus prudemment la simple notion de « catégorie ».

¹⁵⁶ Au Laboureur qui demande comment jouer une pièce sans l'avoir répétée et faire à propos les entrées et sorties, L'Auteur répond : « Cela aussi vous devrez l'ignorer, / mais du premier coup réussir / tout ce qui est naître et mourir. » Un peu plus loin, Le Monde ajoute aussi « La comédie fut brève ! / Mais celle de la vie / n'est-elle pas aussi brève / qu'une entrée et une sortie ? », Calderón, *Le Grand Théâtre du Monde*, op. cit., p. 21 et p. 44. Traduit de : « Aun eso se ha de ignorar, / y e una vez acertar / cuanto es nacer y morir » et « ¡ Corta fue la comedia ¡ ¿ Pero cuándo / n lo fue la comedia desta vida, / y más para el que está considerando / que toda es una entrada, una salida ? », Calderón, *El Gran Teatro del mundo*, op. cit., p. 54 et p. 79.

¹⁵⁷ Traduit de : « Un ángel / que me enseñó un sacro libro, / donde vi lo que aprendí, / que es esto mismo que digo. / Césares, yo soy cristiano : / Ya tengo el santo bautismo : / esto represento yo, / porque mi autor Jesucristo ; / en la segunda jornada / está vuestro enojo escrito ; / que en llegando la tercera / representaré el martirio. », Lope de Vega, *Lo Fingido verdadero*, op. cit., troisième journée, p. 201.

¹⁵⁸ Miguel Cervantès De Saavedra, *Pedro de Urdemalas*, in *Théâtre espagnol du XVI^eme*, op.cit, p. 762. Traduit de : « Ya ven vuestras mercedes que los reyes / aguardan allá dentro, y no es posible / entrar todos a ver la gran comedia / que mi autor representa [...] pues llena de artificio, industria y galas / se cela del gran Pedro de Urdemalas », Miguel Cervantès De Saavedra, *Pedro de Urdemalas* in *Ocho comedias, y ocho entremeses nuevos nunca representados*, op. cit., dernière journée, p. 880-881.

Grâce à l'expression espagnole « *se cela* » – qui peut être traduite à la fois comme « *Cese la comedia* » (« que s'arrête la comédie ») ou comme « *sacó la comedia* » (« a montré la comédie¹⁵⁹ ») – comme l'écrit J. Canavaggio, la représentation à venir « se dissipe au moment précis où l'on croyait qu'elle allait naître¹⁶⁰ » et le spectateur se demande alors, si le va-et-vient des coulisses et la démonstration de la scène comme le vestiaire d'un plateau imaginaire n'étaient pas, justement, la représentation promise. Par-delà les essais ambivalents de Lope, cet abyssal jeu cervantin entre répétition et représentation enchâssée apparaît donc comme une forme d'*hapax* constituant surtout un fabuleux tremplin pour élaborer les modèles plus affirmés d'enchâssement de répétitions théâtrales du théâtre à son miroir français.

Là encore des déterminismes nationaux l'expliquent. Insérer dans une comédie des répétitions théâtrales permet d'abord aux dramaturges français d'atténuer l'hétérogénéité actancielle des enchâssements. Elle y substitue habilement une unité formelle basée sur l'élaboration complète d'une représentation théâtrale. Sous la forme d'une répétition théâtrale, l'intrigue secondaire enchâssée des pièces françaises apparaît en effet bien moins comme une action supplémentaire que comme une action préliminaire, si solidaire de la représentation / répétition théâtrale qui l'encadre, qu'une modification a d'ailleurs naturellement des répercussions structurelles sur l'architecture de cette dernière. L'abandon final de la représentation dans *L'Impromptu de Versailles* le prouve clairement. Inversement, dans une pièce comme *Le Véritable Saint Genest*, la représentation intérieure entretient des liens structurels si intimes avec la répétition préliminaire que son cours s'en trouve irrémédiablement changé. En plus du lien thématique sur lequel nous reviendrons¹⁶¹, ces formules particulières de répétitions enchâssées introduisent donc systématiquement un lien formel logique et rudimentaire entre la pièce-cadre et la pièce encadrée. Elles prolongent les premières tentatives de Corneille pour élargir le principe classique de l'unité d'action à la représentation-cadre et y substituent une unité structurelle d'ensemble où chaque élément secondaire est désormais intrinsèquement et essentiellement lié à la forme théâtrale du spectacle final. Loin de faire diverger le regard

¹⁵⁹ L. Picciola, *Corneille et la Dramaturgie espagnole*, op.cit., p. 100.

¹⁶⁰ Jean Canavaggio, *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*, Paris, éd. PUF, 1977, p. 369. Voir aussi sur ce point l'article de J. Canavaggio, « Variations cervantines sur le thème du théâtre dans le théâtre », *RSH*, XXXVII, 1972, p. 53-68.

¹⁶¹ Étant donné que la pièce intérieure est souvent le prolongement de la vie des comédiens montrée dans la première partie, elle permet de poursuivre la démonstration de l'excellence des comédiens dont on a fait l'apologie dans la pièce-cadre. Cette apologie confère donc à la pièce également une unité thématique sur laquelle nous reviendrons ultérieurement.

des spectateurs sur des épisodes annexes, chaque répétition enchâssée, telle une loupe ou des verres progressifs, concentre et focalise magistralement notre regard sur cette unité dramatique formelle, cet aboutissement théâtral, qu'est la représentation finale. L'intransigeant d'Aubignac se trouve *in fine* dupé ou doublé par le respect pour ainsi dire paroxystique de son propre principe.

De surcroît, alors que dans *L'Illusion comique* justement, l'enchâssement d'une représentation intérieure ne permettait pas encore de respecter rigoureusement l'unité de lieu¹⁶², le modèle de la répétition intérieure, lui, permet progressivement de conférer aux pièces métathéâtrales françaises une organisation spatiale moins diversifiée et plus conventionnelle. Bien que dans *Le Véritable Saint Genest*, le lieu ne soit pas encore très précis, la répétition enchâssée se déroule néanmoins dans ce lieu unique qu'est le palais impérial comprenant à la fois la prison et le théâtre où aura lieu la représentation théâtrale. Mieux encore, *L'Impromptu de Versailles* a entièrement lieu à Versailles « dans la salle de la Comédie », et c'est le Roi lui-même qui se déplace pour assister à la représentation¹⁶³. De la sorte, en 1663, en France, le modèle de Tirso et d'*El Vergonzoso en su palacio*, dans lequel, après maints déplacements de l'action-cadre, les spectateurs intérieurs accroissaient encore la multiplicité des lieux et se dissimulaient dans le jardin intérieur pour y voir Serafina répéter en tenue d'homme *La Cruelle Portugaise*¹⁶⁴, paraît bien loin.

Parce qu'elles explorent sans cesse les possibilités formelles et topographiques de composition offertes par la notion même de répétition théâtrale, les structures spéculaires des dramaturges français parviennent ainsi à présenter une unité structurelle et géographique cohérente qui semble finalement bien moins subversive aux yeux des doctes et du public que le simple enchâssement d'une représentation théâtrale. Le fait que les théoriciens français gardent le silence face à la présence de tels procédés tant dans les pièces comiques d'un Quinault, d'un Dorimond ou d'un Molière, que – et de façon plus surprenante encore – dans la pièce tragique d'un Rotrou, le prouve indubitablement.

¹⁶² L'action cadre de la pièce a lieu à l'extérieur, en Touraine « en une campagne proche de la grotte du magicien » puis Alcandre signale un déplacement vers un espace intérieur lorsqu'il dit à Pridamant « entrons dans ma grotte » et « de ma grotte surtout ne sortez qu'après moi », in Corneille, *L'Illusion comique*, op.cit., I, 3 et II, 1, v. 213 et 216, p. 624. Corneille pratique donc ici l'unité de lieu au sens large.

¹⁶³ Béjart dit en effet aux comédiens : « Messieurs, je viens vous avertir que le Roi est venu, et qu'il attend que vous commenciez. » et Molière, s'adressant au Roi ajoute encore « Monsieur, vous venez pour nous dire de commencer, mais... », in Molière, *L'Impromptu de Versailles*, op.cit., scènes 6 et 11, p. 378 et p. 380.

¹⁶⁴ À la fin de la seconde journée, des didascalies telles que « Le jardin intérieur. Flûtes et rythmes de guitare. Entrent sous l'abri des arbustes Don Antonio et un peintre » soulignent en effet le déplacement les spectateurs internes que sont Antonio et Le peintre. Cf. Tirso de Molina, *Le Timide au palais*, Paris, éd. L'Avant-Scène, 1963, p. 23. Traduit à partir de « *Hablando aparte con el Pintor desde el sitio donde se ocultaron* », in *El Vergonzoso en palacio*, op.cit., deuxième journée, p. 468.

Au-delà de l'opposition entre enchâssement simple et enchâssement multiple ou multiplié, l'opposition entre emboîtement d'une représentation théâtrale et emboîtement d'une répétition ou du monde réel des comédiens constitue bien une seconde distinction fondamentale entre les différentes formes françaises et espagnoles de théâtre à son miroir. S'il faut reconnaître que Lope s'y est essayé et que Cervantès est parvenu à créer une structure métathéâtrale hybride et ambiguë qui n'a cessé de fasciner les critiques de l'art dramatique¹⁶⁵, ce sont les Français, qui ont travaillé et adopté massivement la formule des répétitions intérieures au point de la convertir en une spécificité nationale. Sous leur allure sage et orthodoxe, elle leur permettait ainsi de pousser dans ses retranchements le public conservateur français. Derrière une unité structurelle et une unité de temps de plus en plus irréprochables, elle lui révélait sournoisement, à la fois l'œuvre et la création de l'œuvre.

c - Du goût français pour les enchâssements optimaux

Au début du dix-septième siècle, la plupart des dramaturges français insèrent leur pièce intérieure à la suite de la pièce-cadre sans y revenir une seule fois. Ainsi, en 1633, dans *La Comédie des comédiens* de Gougenot, la pièce secondaire intitulée *La Courtisane* est tout simplement ajoutée à la fin de la pièce principale si bien que le spectateur ne retourne jamais à l'action première. Le rideau final tombe à la suite des actes en prose consacrés au monde du théâtre et de la tragi-comédie sans qu'à aucun moment, il n'ait vu l'enveloppe se refermer sur son contenu. Toutefois, dans l'état imprimé de la pièce, cette juxtaposition est maquillée en enchâssement par des indications telles que : « Acte premier qui est le troisième de la *Comedie en commedie*¹⁶⁶ », « Acte quatrième qui est le deuxième de *La Courtisane*¹⁶⁷ » ou enfin « Acte troisesme qui est le cinquiesme de *La Comedie en commedie*¹⁶⁸ ». Dans ce paratexte, on note un habile stratagème syntaxique de Gougenot consistant à insérer des chiasmes entre ses relatives afin de faire alterner pièce-cadre et pièce enchâssée et d'accroître ainsi l'impression d'entremêlement entre *La Courtisane* et *La Comédie en comédie*. Néanmoins, le caractère fragile et même artificiel de ce retour à la pièce-cadre est d'autant plus manifeste qu'il n'est sensible qu'à la lecture de la pièce ! Ce type de relation d'enchâssement peut donc être qualifié d'incomplet et

¹⁶⁵ Voir sur ce point l'article de J. Canavaggio, « Variations cervantines sur le thème du théâtre dans le théâtre », *op. cit.*

¹⁶⁶ Nicolas Gougenot, *La Comédie des comédiens*, *op. cit.*, III, p. 92.

¹⁶⁷ *Ibid.*, IV, p. 124.

¹⁶⁸ *Ibid.*, V, p. 160.

imparfait. Selon G. Forestier en effet :

on ne peut parler d'enchâssement véritable que dans le cas de la structure d'origine chorale : le cours d'une action dramatique est interrompu pour permettre aux personnages de regarder une autre action dramatique à l'issue de laquelle, quittant leur fonction temporaire de spectateurs, ils reprennent le fil de la première action dramatique¹⁶⁹.

Ceci n'est guère étonnant dans la mesure où chez les modèles espagnols de nos auteurs, les enchâssements imparfaits sont parfois plus audacieux encore. Pour ne donner qu'un exemple fort significatif, c'est uniquement dans les dernières lignes de la pièce-cadre de *Pedro de Urdemalas* que Cervantès promet une représentation intérieure : « Demain, au théâtre, on en donnera une [comédie] où vous pourrez tous voir, moyennant une obole, toute l'intrigue de bout en bout¹⁷⁰. » Tout retour à l'action première est donc impossible. Comme nous l'avons vu, Cervantès ajoute même dans ces derniers vers une ambiguïté permettant d'interpréter tout ce qui précède comme la pièce enchâssée et cette courte tirade comme l'ultime mention et l'unique rappel de la pièce-cadre ! Quelle que soit l'option choisie, bien souvent les enchâssements français du début du siècle se calquent ainsi sur ce type de modèles espagnols et apparaissent comme des éléments disparates étonnement collés au début ou à la fin de l'action principale.

Pourtant, en 1615, dans le même recueil que *Pedro de Urdemalas*, Cervantès propose aussi à nos dramaturges un modèle plus abouti ou moins imparfait. Dans *Los Baños de Argel*, la représentation par des captifs d'une pastorale de Lope de Rueda a beau avoir lieu lors de la troisième journée de cette pièce, l'auteur de *Pedro de Urdemalas* s'efforce de retourner assez longuement à son action première. Après la (fausse) nouvelle de l'arrivée de la flotte espagnole et la phrase postiche prononcée par l'un des personnages de la pièce-cadre : « C'est toujours par une tragédie que se terminent les comédies de captifs¹⁷¹ », ces sont même près de sept cent vers qui poursuivent et achèvent l'action de sa pièce-cadre. Le prisonnier Francisquito qui avait refusé de se convertir devient martyr, Zahara la captive du roi, semble se marier avec le sultan Muley Maluch et Don Lope, part pour Majorque. Puis, l'intrigue principale présente de nouveaux rebondissements puisque Don Lope revient, retrouve Zahara, et qu'au tomber de rideau, tous deux, ainsi que Don Fernando et Costança, s'enfuient et retrouvent la liberté ! Bien loin d'être un maquillage, posé, ou

¹⁶⁹ G. Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre*, op.cit., p. 89.

¹⁷⁰ Cervantès, *Pedro de Urdemalas*, op.cit., p. 762. Traduit de : « Mañana, en el teatro, se hará una, / donde por poco precio verán todos / desde principio al fin toda la traza », Cervantès, *Pedro de Urdemalas*, op.cit., dernière journée, v. 3166-3167, p. 880.

¹⁷¹ Traduit de : « que siempre en tragedia acaban / las comedias de cautivos », Miguel de Cervantès, *Los Baños de Argel*, op. cit, troisième journée, v. 2395-2396, p. 331.

ajouté *in extremis*, le retour cervantin à la pièce-cadre est cette fois ample et ferme. C'est surtout sur ce type de modèle enchâssé, que peu à peu, les dramaturges français adoptent, en perfectionnant, à leur tour, les structures imparfaites.

En 1635, dans sa *Comédie des comédiens*, Scudéry travaille déjà minutieusement la liaison finale entre ses pièces enchâssées. En homme bien plus soucieux de l'unité et l'harmonie de l'ensemble que Gougenot, il revient à la fin de son spectacle intérieur à sa pièce-cadre et fait dire à M. de Blandimare :

MR DE BLANDIMARE : Il ne vous est pas difficile de remarquer par la satisfaction que tesmoignent nos Spectateurs, que je ne vous ay pas esté du tout inutile, et j'espère que vous vous en appercevrez mieux encor à l'avenir, pourveu que le successeur de Belle-Ombre, c'est-à-dire celui qui recevra l'argent, se resolve de faire un miracle en faisant homme de bien un portier de Comédie : et pour vous, messieurs, si vous rendez ma prophétie véritable, en continuant de nous honorer de vos présences, nous vous promettons absolument de n'employer toutes les forces de nostre esprit qu'à tascher de faire quelque chose digne de l'excellence du vostre¹⁷².

Certes, comme le souligne G. Forestier¹⁷³, il ne s'agit toujours pas d'un retour à l'action première, mais simplement au discours de l'un des personnages principaux. Toutefois, si l'action ne se poursuit pas, Scudéry la rappelle, puisque M. de Blandimare s'adresse ici aux comédiens qui sont non seulement les acteurs de la pastorale, mais aussi ceux de la pièce-cadre. Ce rappel, écrit alors É. Dutertre, « si bref, soit-il ferme la parenthèse après la pièce encadrée et rétablit par là une logique et une unité que l'on ne trouve pas dans la pièce de Gougenot¹⁷⁴ ». Le deuxième temps de cette dernière tirade renforce encore le lien entre les deux pièces encadrées en désignant les spectateurs réels comme les spectateurs intérieurs. Grâce à l'interpellation du « Messieurs », Scudéry ajoute un rappel final du public véritable, qui n'existait pas non plus dans la comédie de Gougenot. Ainsi, il parvient à répondre aussi magistralement, à la fin de la pièce, à l'adresse aux spectateurs prononcée au début par Mondory, et à donner une grande unité à la pièce qui, se referme comme une boucle et finit comme elle avait commencé. Contrairement à Gougenot¹⁷⁵, Scudéry fait finalement de nombreux efforts pour lier les différents niveaux dramatiques de sa pièce et présente de nouveau un exemple hybride et transitionnel, représentatif de l'évolution des pratiques françaises vers des enchâssements de plus en plus symbiotiques et harmonieux.

¹⁷² Scudéry, *Comédie des comédiens*, *op.cit.*, V, 4, p. 53.

¹⁷³ G. Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre*, *op.cit.*, p. 91.

¹⁷⁴ É. Dutertre, *Scudéry dramaturge*, *op.cit.*, p. 241.

¹⁷⁵ Dans sa présentation de la pièce de Scudéry publiée en 1975, John Crow insiste aussi vivement sur le manque de liaison entre les pièces de Gougenot en écrivant : « Cette pièce, des plus irrégulières, se compose de deux parties distinctes, de trois actes chacune. La première montre avec un réalisme étonnant des comédiens qui parlent des conditions d'entrée à la troupe, de contrats, de costumes, de mœurs et de l'art théâtral ; la deuxième nous présente une tragi-comédie qui n'a aucun rapport avec ce qui l'a précédée. Gougenot ne fait aucun effort pour lier les deux parties ensemble. », in *Présentation de La Comédie des comédiens*, ed. University of Exeter, 1975, p. 10.

Peu de temps après, en 1639, dans *L'Illusion Comique*, Corneille situe sa pièce interne au centre de la pièce-cadre et y respecte même un principe de stricte alternance entre les deux niveaux diégétiques. Les actes II, III et IV s'achèvent tous par un discret retour d'une scène à la pièce-cadre. En outre, le maître cornélien miniaturise ce principe d'alternance au sein de l'avant-dernière scène de l'acte V en y entrelaçant aussi intimement pièce encadrée et pièce-cadre. Continuellement chez Corneille, l'action dramatique première est donc interrompue pour permettre aux personnages de regarder une autre action dramatique au cours de laquelle, désormais, ils quittent régulièrement leur fonction temporaire de spectateurs pour reprendre un peu plus longuement le fil de la première action dramatique et leur statut d'acteur.

Ce schéma central et alternatif est repris et encore perfectionné par Rotrou dans sa tragédie en cinq actes du *Véritable Saint Genest* publiée en 1647. Tout d'abord, alors que dans *Lo Fingido verdadero* l'enchâssement des deux pièces intérieures débute au cours de la deuxième journée et s'étend à la troisième et dernière journée, Rotrou dégage son dernier acte et concentre désormais son intra-pièce presque entièrement dans les actes III et IV. Avec un admirable souci d'équilibre, il fait même systématiquement précéder et succéder à sa représentation intérieure onze scènes et la place donc *exactement au milieu* de la pièce-cadre. Ensuite, et à l'instar de la pièce espagnole cette fois ainsi que de *L'Illusion comique*, à la fin de son acte IV et de son acte V, Rotrou retourne à la pièce-cadre et ses deux actions se confondent et se dénouent mutuellement. Enfin, les allers et retours entre pièce-cadre et pièce encadrée au sein d'un même acte et surtout d'une même scène se révèlent dorénavant bien plus approfondis que chez Corneille. Alors que dans la scène V de l'acte V de *L'Illusion comique*, la fusion entre pièce-cadre et pièce encadrée reposait uniquement sur la mention des spectateurs intérieurs dans la liste des personnages¹⁷⁶, comme chez Lope¹⁷⁷, dans *Le Véritable Saint Genest*, et plus précisément à la scène 5 de l'acte IV, l'alternance des deux niveaux diégétiques a lieu au sein même de la scène et de ses répliques. Aux commentaires extradiégétiques et admiratifs de ces spectateurs intérieurs que sont Dioclétien et Valérie, à leur « Voyez avec quel art Genest sait aujourd'hui / Passer de la figure aux sentiments d'autrui » ou encore « Pour tromper

¹⁷⁶ Dans le paratexte suivant, on remarque en effet que pour la première fois Pridamant est mentionné en même temps que les acteurs de la pièce interne : « Scène 5. Clindor, Rosine, Isabelle, Lise, Pridamant, Éraste, Troupe de domestiques », Corneille, *L'Illusion comique*, op.cit., V, 5, p. 683.

¹⁷⁷ On relève par exemple : « Notable ha sido este paso », Lope de Vega, *Lo Fingido verdadero*, op.cit., troisième journée, p. 200. Nous traduisons : « DIOCLÉTIEN : C'était une belle scène. »

l'auditeur, abuser l'acteur même / De son métier, sans doute, est l'adresse suprême¹⁷⁸ », s'ajoutent même ceux des acteurs Marcelle et de Lentule, quittant soudain leur statut de personnages et s'exclamant :

MARCELLE, *qui représentait Natalie*. : Ma réplique a manqué ; ces vers sont ajoutés.
LENTULE, *qui faisait Anthyme*. : Il les fait sur-le-champ, et, sans suivre l'histoire,
Croit couvrir en rentrant son défaut de mémoire¹⁷⁹.

Aux représentations juxtaposées au début ou à la fin de la pièce-cadre et aux enchâssements constituant des parenthèses centrales et fermées dans le cours de l'action principale, les modèles de Corneille ou de Rotrou ajoutent ainsi non seulement l'art de ménager un perpétuel dialogue formel entre pièce-cadre et pièce encadrée mais aussi d'établir entre ces dernières un équilibre scénique et textuel si remarquable qu'il donne naissance à de fascinants jeux de symétries structurels. À ce titre, leur procédé mérite désormais d'être nettement distingué des enchâssements imparfaits et des premiers « enchâssements parfaits¹⁸⁰ » classiques, selon la terminologie de G. Forestier. Nous les désignerons donc à présent comme des enchâssements optimaux. À partir de la seconde moitié du siècle, cette technique se développe et s'installe durablement pour devenir une spécificité française. Elle permet au public de voir naître *en plein centre* de l'action principale une autre action dramatique à l'issue de laquelle les personnages reprennent le fil de la pièce-cadre ; elle établit des échanges intimes et des jeux d'échos entre les deux niveaux diégétiques.

S'il est vrai que dans les pièces postérieures mineures de *La Comédie sans comédie* et *La Comédie des comédiens*, Quinault et Dorimond ne s'attardent guère à optimiser leurs enchâssements, à partir de 1663, en revanche, Molière reprend et développe systématiquement ce principe. Dans *L'Impromptu de Versailles*, le procédé de la répétition enchâssée, sans cesse interrompue par les commentaires des acteurs ou par l'arrivée d'individus extérieurs, obéit aussi à une nette volonté d'approfondir perpétuellement l'enchevêtrement des deux niveaux diégétiques. Profitant du prétexte de la répétition théâtrale, Molière va même jusqu'à reprendre la technique qu'employait avec génie Rotrou, consistant à mêler régulièrement ses deux plans au sein d'une même scène et même d'une même réplique. Molière, interrompant la pièce-cadre, dit ainsi :

Bon, après ces petites cérémonies muettes, chacun prendra place, et parlera assis, hors les Marquis, qui tantôt se leveront, et tantôt s'assoient suivant leur inquiétude naturelle. Parbleu, Chevalier, tu devrais faire prendre médecine à tes canons¹⁸¹.

¹⁷⁸ Rotrou, *Le Véritable Saint Genest*, *op.cit.*, IV, 5, p. 92.

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ Terminologie adoptée par G. Forestier in *Le Théâtre dans le théâtre*, *op.cit.*, p. 89.

¹⁸¹ Molière, *L'Impromptu de Versailles*, *op.cit.*, scène 4, p. 835.

En 1663, cette pièce moliéresque constitue donc une forme de paragon voire de manifeste de cette troisième spécificité française qui est celle des enchâssements optimaux.

Pas plus que la prédilection française pour l'enchâssement unique ou pour les répétitions intérieures, ce goût pour les emboîtements optimaux ou l'alternance perpétuelle entre pièce-cadre et pièce encadrée, ne peut s'expliquer indépendamment de l'attachement de notre nation au respect des unités de composition dramaturgique. C'est d'abord parce que cette technique offre la possibilité de souligner, à intervalles réguliers les liens intimes existant entre les actions des différents niveaux dramatiques et, par-là, de gommer la multiplicité d'actions inhérente aux enchâssements, que nos dramaturges la privilégient. C'est ensuite parce qu'elle rappelle aussi en permanence aux yeux et aux oreilles du public le déroulement simultané et contigu de deux niveaux dramatiques, parce qu'elle provoque un resserrement temporel et topographique mettant finalement au premier plan la durée intrinsèque et le cadre spatial de l'action encadrante, que nos auteurs, soucieux d'établir dans leurs pièces une plus grande cohésion que dans les productions espagnoles, s'en emparent avec ardeur. Depuis Corneille jusqu'à Molière, faire proliférer les commentaires extradiégétiques au sein de la pièce interne constitue donc un habile stratagème français pour conférer aux pièces-cadres non seulement une importance quantitative plus grande¹⁸² mais aussi et surtout une continuité temporelle et une unité topographique plus régulières et monochromes.

Si enchâssements imparfaits, parfaits et optimaux constituent trois autres modalités d'inclusion dans les structures dramatiques, dans la mesure où ils s'éloignent moins des règles dramatiques en vigueur, en France, les deux derniers modèles gagnent considérablement du terrain jusqu'à dominer la production théâtrale. En revanche, *tra los montes*, dans ce pays où comme le rappelle R. Bray : « ce sont les œuvres qui réagissent sur les théories¹⁸³ », le schéma irrégulier reste bien entendu largement, pour ne pas dire essentiellement, (Cervantès nous l'interdisant) utilisé.

¹⁸² Si Corneille semble y faire figure d'exception, c'est sans compter sur son art de la surprise qui révélait seulement au tomber du rideau son enchâssement et cette étonnante répartition des scènes entre pièce-cadre et pièce encadrée. Lors des représentations au contraire, rappelons que jusqu'au dernier acte et au moment de la révélation d'Alcandre, seule la pièce-cadre paraissait occuper la scène. Contre toute attente, l'œuvre cornélienne se pliait donc également à la tendance française initiée par Scudéry.

¹⁸³ René Bray, *Formation de la doctrine classique*, op.cit., p. 28.

d - Enchâssements et genres dramatiques : vers le choix français

Parmi les quarante pièces métathéâtrales françaises que G. Forestier recense au Grand Siècle, il dénombre huit tragi-comédies, sept comédies-ballets et vingt-trois comédies. Une telle répartition prouve que les genres comiques sont alors les terrains d'accueil privilégiés de notre théâtre à son miroir, d'autant plus que le genre de la « tragi-comédie » est alors encore souvent attribué à des œuvres qui n'en relèvent pas. Il demeure même si mal défini que dans son ouvrage *A History of French dramatic literature in the seventeenth century*¹⁸⁴, H.C. Lancaster corrige l'une de ces erreurs et insère *La Comédie des comédiens* de Gougenot dans une partie intitulée *Comedy from 1630 to 1634*.

Cette distribution générique n'étonne guère dans la mesure où les pièces spéculaires espagnoles tragiques, telle que la *comedia de santos* et de *devocion* de *Lo Fingido verdadero* ou l'*auto sacramental* de Calderón intitulé *El Grand Teatro del mundo*, ne sont pas publiées immédiatement et franchissent la frontière pyrénéenne assez tardivement. Il faut attendre cinq ans pour que la pièce de Lope soit publiée en espagnol (1620), vingt autres années pour que Rotrou prouve qu'il en avait connaissance en écrivant son *Véritable Saint Genest*, et presque vingt-cinq pour que l'*auto sacramental* de Calderón nous parvienne enfin ! À l'inverse, dès 1615, on sait que les comédies cervantines de *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados* sont publiées et accessibles aux dramaturges hispanophones à qui elles offrent alors une franche tonalité farcesque et comique¹⁸⁵.

L'enchâssement du *Retablo de las Maravillas*, par exemple, apparaît bien comme un mécanisme avant tout destiné à susciter le rire. Par tous les moyens – scéniques, dramatiques, verbaux – plus grossiers ou plus raffinés, plus matériels ou plus intellectuels, le spectacle imaginaire du directeur de théâtre *Chanfalla* détend, dilate la rate, combat la mélancolie et libère le rire. Tout d'abord, les gags scéniques ou les réactions bruyantes des spectateurs internes devant des êtres irréels¹⁸⁶ ainsi que leur confusion lors du surgissement

¹⁸⁴ Henry Carrington Lancaster, *A History of French dramatic literature in the seventeenth century*, Baltimore / Paris, ed. The John Hopkins Press / Les Presses universitaires, 1942.

¹⁸⁵ « Dans le théâtre cervantin, le comique et le tragique restent clairement séparés », écrit notamment Alfredo Ruffinato in « El viejo arte de hacer comedias y fracasar », *El teatro de Miguel de Cervantès ante el IV Centenario*, *Theatralia* V, Jesús G. Maestro (dir.), *op.cit.*, p. 361-375. Cit. p. 373 traduite de : « Lo cómico y lo trágico, en el teatro cervantino, permanecen visiblemente separados. »

¹⁸⁶ On relève par exemple : « *Épouvantés, tous se couchent à terre !* » ; « *Jésus ! Pauvre de moi ! Retenez-moi, ou je vais me jeter par cette fenêtre. Des souris ? Malheureuse que je suis !* » et « *Nous nous couvrons tous ma fille* », in Cervantès, Intermède du *Retable des Merveilles*, *op.cit.*, p. 800-801. Traduit de : « *Échanse todos y alborótanse.* » ; « *¡ Jesús ! ¡ Ay de mí ! ¡ Ténganme, que me arrojaré por aquella ventana !*

d'un personnage réel, le Fourrier¹⁸⁷, illustrent une logique niaise et mécanique, une bêtise emblématique de l'esprit général des personnages de la farce. Un rire populaire surgit donc d'emblée du procédé d'enchâssement cervantin. De plus, au-delà du rire inoffensif né du comique verbal et gestuel, le procédé d'enchâssement cervantin provoque aussi ce rire plus critique et plus violent que Scarron affectionne. Lorsque, présentant son retable, Chanfalla dit :

nul ne peut voir les choses qu'on y montre pour peu qu'il soit de la race des juifs convertis, ou encore s'il n'a pas été connu et procréé par ses père et mère en légitime mariage. Et celui qui serait porteur des germes de ces deux maladies si répandues, qu'il renonce à voir les choses jamais vues ni entendues de mon retable¹⁸⁸,

le spectateur comprend très vite que ces conditions arbitraires pour voir le spectacle enchâssé dénoncent l'intolérance des institutions étatiques et chrétiennes obsédées par la pureté de sang des fidèles, ainsi que celles des roturiers qui se plient à cette délimitation arbitraire. La structure enchâssée du *Retablo* fait donc aussi appel à la capacité du public à décoder un message complexe. Elle induit un sentiment de supériorité ou de connivence entre l'émetteur et le récepteur du message qui réclame également une subtilité intellectuelle importante et soutient un souci d'élévation morale et sociale réel. En un mot, elle transforme ou juxtapose magistralement aux côtés du comique farcesque, un comique satirique.

Ainsi, les jeux spéculaires cervantins libèrent le rire ou plutôt les rires : car à y regarder de près, plus d'une nuance sépare le comique né du spectacle de dégradations grossières, de la satire allègre et plus ou moins dissimulée d'une société pervertie. Mais il s'agit toujours d'insister sur le plaisir pris au spectacle, et sur un plaisir particulier, mais pareillement fondé sur la rupture de l'illusion afin de déclencher, le temps d'un intermède, le rire de toutes les classes sociales qui constituent l'extraordinaire public des *comedias*¹⁸⁹.

¿ Ratones ? ¡ Desdichada ! » y « Todos nos cubrimos, hija. », Cervantès, *El Retablo de las Maravillas*, *op.cit.*, p. 982-983.

¹⁸⁷ À propos du Fourrier et des cavaliers, Repollo dit en effet : « Je parierai que c'est le savant Tontonelo qui les envoie » et plus loin, s'adressant à Chanfalla, il ajoute encore : « Et je vous ordonne d'ordonner à Tontonelo de ne pas avoir l'audace de nous envoyer de cavaliers, ou je lui ferai donner sur le dos deux cents coups de fouet ni plus ni moins. », Cervantès, Intermède du *Retable des Merveilles*, *op.cit.*, p. 802-803. Traduit de « Yo apostaré que los envía el sabio Tontonelo » et « y mirad que os mando que mandéis a Tontonelo no tenga atrevimiento de enviar estos hombres de armas, que le haré dar docientos azotes en las espaldas, que se vean unos a otros », in Cervantès, *El Retablo de las Maravillas*, *op.cit.*, p. 983.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 795. Traduit de : « que ninguno puede ver las cosas que en él se muestran, que tenga alguna raza de confeso, o no sea habido y procreado de sus padres de legítimo matrimonio ; y el que fuere contagiado destas dos tan usadas enfermedades, despidase de ver las cosas, jamás vistas ni oídas, de mi retable », in *ibid.* p. 976.

¹⁸⁹ José María Díez Borque accentue le caractère exceptionnel du théâtre espagnol capable de former un attrait pour toutes les classes sociales : « El público de la comedia, que asiste a los corrales, pertenece a todos y cada uno de los grupos de esta compleja y multiforme estructura social [...] Un teatro que no se limita a una clase social sino que alcanza a todas, desde la más alta (el Rey incluido) a la más baja, es un fenómeno

Dans *Les Songes des hommes esveilleez*, Brosse semble exploiter largement les vertus et nuances comiques de ce modèle spéculaire. Comme chez Cervantès, son dispositif des quatre spectacles enchâssés ou « canulars » consiste d'abord à faire rire franchement de l'illusion par laquelle quelqu'un prend du réel pour une illusion. À partir du second acte, le spectateur se divertit grandement en voyant Clarimond et sa sœur jouer à trois personnages aux frontières de la veille et du sommeil des événements si invraisemblables qu'ils s'accusent de rêver. À la suite des déboires de Cléonte à l'acte II, de paysan Du Pont à l'acte III, et de Lucidan à l'acte IV, le spectateur interne qu'est Lisidor le prouve d'ailleurs en exprimant sa joie et en avouant qu'il ressort chaque fois moins chagriné du spectacle de ces dupes. Au cinquième acte, enfin, et pour le plus grand plaisir des véritables spectateurs, c'est ce même Lisidor qui doute de ses sens et prend pour illusion ce qui n'est cette fois que l'histoire de sa vraie vie et de ses amours. Celui qui participait aux précédentes duperies finit donc par se trouver dupé et provoque un nouvel éclat de rire populaire et farcesque ! Comme dans la pièce cervantine également, Brosse élabore ensuite un comique plus critique et acerbe induisant un sentiment de supériorité partagé avec le public. Dans le deuxième spectacle, le ridicule de Du Pont et ses réactions face aux enchâssements ne permettent rien de moins que de critiquer et de démanteler les principes de doutes cartésiens parmi lesquelles figurent l'hypothèse du surnaturel diabolique. En plus d'évoquer la possibilité de la folie et du rêve, Du Pont s'écrie :

Quelques maudits sorciers qui te portent envie
 Veulent ainsi troubler le repos de ta vie
 Fâchés que tes troupes s'augmentent chaque jour
 Les excommuniés t'ont fait ce lâche tour
 Comme ils devinent tout et qu'ils rodent sans cesse,
 Ils t'ont pris endormi puis t'ont frotté de graisse,
 Et le Diable ravi de peupler son état
 T'as porté dans la salle où se tient le Sabbat¹⁹⁰,

Il achève ainsi de ridiculiser et de ruiner toutes les raisons de douter du philosophe des *Méditations métaphysiques*¹⁹¹. À l'image de Brosse, les dramaturges français de la première moitié du dix-septième siècle, avaient certainement bien compris ce potentiel voire cette essence comique des jeux spéculaires cervantins et concentraient donc leurs efforts et leur travail dans les genres légers.

sociocultural irrepitable y de capital importancia », in *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, éd. A. Bosch, Barcelona, 1978, p. 139 et 140. Nous traduisons : « Le public de la *comedia*, qui fréquente les *corrales* appartient à tous et chacun des groupes de cette structure sociale complexe et multiforme [...] Un théâtre qui ne se limite pas à une classe sociale mais qui les atteint toutes, de la plus élevée (y compris le roi), à la plus basse, voilà un phénomène socioculturel unique et d'importance capitale. »

¹⁹⁰ Brosse, *Les Songes des hommes esveilleez*, op.cit., III, 2, p. 51.

¹⁹¹ Sur ce point voir aussi F. Dumora, *L'Œuvre nocturne : songe et représentation au XVII^e siècle*, Paris, éd. Champion, 2005, p. 417.

Cette prédilection française pour le genre comique s'explique aussi par le fait que dans certaines pièces cervantines ainsi que dans les autres *comedias* espagnoles si goûtées en France, les enchâssements présentaient souvent des pièces intérieures dont les genres et les registres étaient en rupture complète avec ceux de la pièce-cadre. Outre l'insertion d'une pastorale de Lope de Rueda dans la *comedia* cervantine *Los Baños de Argel*, rapellons que dans *Lo Fingido Verdadero*, Lope n'hésite pas à enchâsser au sein d'une *comedia*, non seulement une comédie d'amour « flirtant » régulièrement avec la farce mais aussi et surtout une tragédie de dévotion. Or, si séduisant soit-il, ce phénomène de bigarrure générique présent dans la dramaturgie aurique était formellement exclu par la rigidité des préceptes gouvernant le genre tragique français. Par danger de contamination, nos théoriciens prônaient la séparation totale des genres et d'Aubignac déplorait même l'emploi du « barbare » mot de « tragi-comédie ». À l'inverse, ce terme de « tragi-comédie » suggère déjà que pendant toute la première moitié du siècle, ce refus du mélange des genres, était aussi loin d'être généralement admis dans tous les genres. En réalité, les genres considérés comme mineurs par les doctes français, comme le genre comique, les toléraient encore largement. La préface d'Ogier à la tragi-comédie de Jean de Schélandre *Tyr et Sydon* le prouve :

Car de dire qu'il est malséant de faire paraître en une même pièce les mêmes personnes traitant tantôt d'affaires sérieuses, importantes et tragiques, et incontinent après de choses communes, vaines, et comiques, c'est ignorer la condition de la vie des hommes, de qui les jours et les heures sont bien souvent entrecoupées de ris et de larmes, de contentement et d'affliction, selon qu'ils sont agités de la bonne ou de la mauvaise fortune. Quelqu'un des Dieux voulut autrefois mêler la joie avec la tristesse pour en faire une même composition ; il n'en put venir à bout, mais aussi il les attacha queue à queue. C'est pourquoi ils s'entre-suivent ordinairement de si près : et la nature même nous a montré qu'ils ne différaient guère l'un de l'autre, puisque les peintres observent que les mêmes mouvements de muscles et de nerfs qui forment le ris dans le visage, sont les mêmes qui servent à nous faire pleurer et à nous mettre en cette triste posture, dont nous témoignons une extrême douleur. Et puis au fond, ceux qui veulent qu'on n'altère et qu'on ne change rien des inventions des Anciens, ne disputent ici que du mot, et non de la chose : car qu'est-ce que le *Cyclope* d'Euripide, qu'une tragi-comédie pleine de raillerie et de vin, de satyres et de silènes d'un côté ; de sang et de rage de Polyphème éborgné, de l'autre ? La chose est donc ancienne, encore que le nom en soit nouveau¹⁹².

Au-delà de l'influence du retable cervantin, c'est donc pour une raison d'esthétique nationale, que Brosse choisit d'insérer ses structures enchâssées souvent farcesques et même tragi-comiques dans le moule plus malléable et déjà plus souple de la comédie¹⁹³. C'est surtout pour le même motif que, par la suite, les genres légers, et plus

¹⁹² François Ogier, « Préface au lecteur », in Jean de Schélandre, *Tyr et Sidon, tragi-comédie divisée en deux journées*, Paris, éd. Robert Estienne, 1628, in-8°. Disponible en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k705432.r>

¹⁹³ Sa pièce-cadre est d'ailleurs de nature hybride également puisqu'elle comporte un éloge de la comédie, un éloge du vin et des réflexions sur l'amour.

particulièrement la sous-catégorie comique française des *comédies des comédiens*, voient fleurir les autres structures enchâssées impliquant un subversif mélange des genres.

Si nous avons déjà noté que *La Comédie des comédiens* de Scudéry n'hésitait pas à enchâsser une pastorale dans *La Comédie sans comédie*, Quinault, présente plus audacieusement encore quatre pièces intérieures en un acte qui illustrent absolument tous les genres à la mode : pastorale, comédie, tragédie et tragi-comédie. Au deuxième acte, nous suivons une pastorale de Clomire ; au troisième, une comédie issue justement des *Nouvelles exemplaires* de Cervantès et intitulée le *Docteur de verre* ; au quatrième, une tragédie de *Clorinde* tandis qu'au cinquième, débute une tragi-comédie à machine d'*Armide et Renaud*¹⁹⁴.

Contre toute attente, la structure enchâssée de *L'Illusion comique* de Corneille mêlait pastorale, comédie et tragédie de façon plus intime encore. En insérant une trahison, des coups d'épée et un meurtre dans l'illusion magique mise en place par Alcandre dans un décor champêtre, Corneille propose une tragédie dans une comédie pastorale comprenant déjà des éléments de récits picaresque (acte I) et de polémique théâtrale (acte V). Pourtant, l'humble statut initial des comédiens, le fait qu'Alcandre annonce que Clindor sera bientôt heureux en amour et que Lise rit au milieu de ses malheurs établit dans le même temps une distance comique considérable apparentant aussi l'œuvre cornélienne à une « vision magique et comique » dans la comédie-cadre composite. Enfin, rappelons que dans l'*Examen* de *L'Illusion comique*, Corneille revient lui-même sur le qualificatif de « comédie » et même de « comédie imparfaite » qu'il avait donné en 1639 à l'ensemble des actes II, III et IV de la pièce : « Les trois suivants, forment une pièce que je ne sais comment nommer, le sujet en est tragique,Adraste y est tué et Lindor en péril de mort mais les styles et les personnages sont entièrement de la comédie¹⁹⁵. » Ainsi, la technique du théâtre à son miroir sert une véritable et profonde réflexion cornélienne sur la fusion des genres. Ce mélange véritablement *sui generis* d'éléments principalement tragiques et comiques recouvre exactement le sens que donne Lope de Vega à la *comedia nueva* dans son *Arte nuevo*.

¹⁹⁴ La Roque dit d'ailleurs d'emblée à La Fleur : « Et pour vous divertir par de différents vers, / Nous présenterons quatre sujets divers : / D'abord la Pastorale [...] / Nous donnerons ensuite une Pièce Burlesque [...] / En suite vous verrez une pièce tragique [...] / Enfin sur ces effays notre Troupe enhardie / Fera voir un sujet de Tragicomédie », in Quinault, *La Comédie sans comédie*, op.cit., I, 5, p. 15.

¹⁹⁵ Corneille, *Examen de L'Illusion comique*, op.cit., p. 614.

Dans cet ouvrage phare publié dès 1609, le Phénix espagnol affirme avec provocation que le mélange du tragique et du comique a beau être monstrueux comme le Minotaure, il plaît et il est donc naturel de l'exploiter :

Le tragique et le comique mélangés,
et Térence avec Sénèque, quoique ce soit
comme un autre Minotaure de Pasiphaé,
rendront une partie grave, l'autre à rire,
parce que cette variété donne beaucoup d'agrément
de bon exemple nous sert la nature,
que cette variété même rend belle¹⁹⁶.

Dès lors, en présentant originellement son *Illusion* comme un « étrange monstre » à Mademoiselle MFDR, Corneille montre qu'il a bien conscience de *L'Arte nuevo* que Scudéry l'accuse d'approuver et qu'il revendique cette même monstruosité générique lopesque. Comme le rappelle L. Picciola, si Corneille n'a pas utilisé le terme de tragi-comédie dont il disposait, « c'est qu'il percevait bien que le rapport du grave et du drôle n'était pas celui que l'on peut trouver dans une tragi-comédie à la française¹⁹⁷ ». Concluons donc avec cette critique que c'est plutôt l'appellation de *comedia* et particulièrement celle des miscellanées qui conviendrait le mieux à ces trois actes spéculaires de *L'Illusion comique*¹⁹⁸.

Entre le goût pour la nouveauté des dramaturges et du public français, les nombreuses réussites de modèles spéculaires comiques existant outre-Pyrénées, et le monopole des austères règles en vigueur en France sur les genres sérieux, tout porte à penser qu'à l'avenir, en France, le procédé du théâtre à son miroir sera définitivement et *exclusivement* associé aux genres comiques, seuls capables de tolérer encore le mélange des tons que peuvent entraîner deux actions dramatiques indépendantes. Pourtant, progressivement, la règle de l'unité des genres gagne du terrain et finit par s'imposer unanimement sur la scène française. Néanmoins, elle ne conduit pas à un tarissement des pratiques spéculaires chez nos dramaturges. Au contraire, même, elle motive leurs efforts et exerce leur génie afin de faire évoluer leurs pièces enchâssées et d'uniformiser les genres des différents niveaux dramatiques. Des recherches précédentes tendant vers une hybridité et une polychromie générique toujours plus grande des enchâssements, elle

¹⁹⁶ Traduit de : « Lo trágico y lo comico mezclado, / y Terencio con Séneca, aunque sea / como otro Minotauro de Pasife, / harán grave una parte, otra ridícula : / que aquesta variedad deleita mucho ; / buen ejemplo nos da naturaleza, / que por tal variedad tiene belleza », Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, op.cit., p. 14-29, v. 174-180, in op.cit.

¹⁹⁷ L. Picciola, *Corneille et la Dramaturgie espagnole*, op.cit., p. 78.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 80.

conduit ainsi, et contre toute attente, à une aspiration et une évolution des dramaturges vers un théâtre à son miroir monochrome.

Rotrou en offre à nouveau une sublime et inédite démonstration, puisqu'il s'exerce dans le genre tragique. Dans la comédie espagnole qui sert de modèle à son *Véritable Saint Genest*, *Lo Fingido Verdadero*, la dernière représentation intérieure présente le martyr du comédien Ginés qui feint d'être chrétien et le devient. Après des scènes légères et comiques, le procédé du théâtre dans le théâtre lopesque insère donc une situation tragique typique des tragédies chrétiennes, qui ne peut que frapper le lecteur français, rompu à la règle de la distinction des genres. Le fait que Lope introduise brusquement un dialogue dramatique et une tension tragique lui apparaît comme une faute structurelle, ou un procédé de digression et d'accumulation pour combler l'espace. En outre, et plus subversivement encore, Lope de Vega n'hésite pas à rappeler directement sur la scène son principe de fusion des genres. À travers la bouche de Carino, il propose à l'empereur la pièce d'un certain « AristoCeles » qui n'observe pas les règles. Puis, son interlocuteur qui « n'aime pas avoir à marcher / conformément aux principes de l'art » l'invite à jouer cette œuvre « brava ». Ginés rebondit enfin sur cet adjectif, très souvent utilisé en espagnol pour désigner les bons taureaux de combat, en indiquant qu'il va s'agir d'une histoire sur le taureau de Pasiphae. Les allusions des personnages de Lope à Aristote puis au passage sur le mélange des tons de son *Arte nuevo de hacer comedias* sont ici tout à fait transparentes. Elles permettent à l'auteur espagnol de se moquer ouvertement des règles des Anciens¹⁹⁹ et de rappeler que contrairement à la situation française où la principale distinction est celle entre tragédie, comédie et tragicomédie, le critère comique / tragique n'est qu'un critère secondaire dans la jungle taxinomique du théâtre espagnol.

Dès lors, pour Rotrou, la pièce de Lope qui joint ostensiblement détente et tension, comédie et tragédie intérieure, et qui surtout se moque explicitement des principes aristotéliens en vigueur en France se révèle plus que problématique ! Pour rester fidèle aux règles classiques, il se trouve de nouveau dans la nécessité de faire des choix dans la matière de *Lo Fingido Verdadero*. Nous avons déjà vu qu'afin de respecter l'unité d'action, Rotrou optait pour la structure enchâssée tragique et excluait le premier spectacle enchâssé. Ceci ne suffit pourtant pas à transformer la pièce de Vega en une « authentique »

¹⁹⁹ Dans *Plus sur Rotrou*, L. Picciola souligne en effet : « l'ironie qui consiste à prêter à un quasi-homonyme d'Aristote une pièce où règne le mélange des genres. » Elle rappelle aussi que dans son *Arte nuevo de hacer comedias*, « Lope de Vega déclare que lorsqu'il débute une pièce, il commence par enfermer Plaute et Térence à double tour et il continue de composer malgré leurs cris », in *Plus sur Rotrou*, éd. Atlande, coll. « Clefs concours », Neuilly, 2008, p. 18.

tragédie. Pour y parvenir, Rotrou renforce la solennité de la représentation en célébrant le genre tragique et en supprimant méthodiquement tous les passages où le comédien Ginés est montré sous un angle comique ou bouffon. Alors que chez Lope, Camilia dissuadait Diocléciano de faire représenter une tragédie en expliquant qu'elle allait entraîner la ruine tragique de l'empire, la Valérie de Rotrou souligne clairement sa préférence pour la tragédie et en fait un véritable éloge :

Mon goût, quoi qu'il en soit est pour la Tragédie ;
L'objet en est plus haut, l'action plus hardie ;
Et les penses pompeux et pleins de majesté,
Lui donnent plus de poids et plus de dignité²⁰⁰.

En outre, si Ginés était un homme amoureux et fougueux, un comédien qui se moquait sans scrupules des chrétiens et que l'empereur romain l'appréciait pour cette raison²⁰¹, Genest n'est ni amoureux ni parjure ! À l'acte V, la comédienne Marcelle a beau pousser Genest à revenir au paganisme, ou du moins à feindre qu'il a renoncé au christianisme afin d'être libéré, peine perdue, le cœur de Genest est tout à Dieu. Considérant qu'il s'est déjà moqué de Dieu par son art, il refuse même ensuite de dissimuler sa foi chrétienne. Rien ne pourra le faire abjurer et il mourra en martyr en s'exclamant héroïquement : « Toute perte est légère à qui s'acquiert un Dieu²⁰². » Comme le montre L. Picciola, seul le prosaïsme et la coquetterie comique de la troupe de Lope sont en fait conservés, justement parce qu'ils permettent de rehausser et d'exacerber la grandeur spirituelle et tragique du directeur²⁰³. De la sorte, Rotrou dose habilement rejets et reprises et réussit ainsi à mettre en scène un comédien digne d'être montré sur une scène tragique française. En organisant toute la pièce autour d'une seule représentation interne et d'un comédien exemplaire, Rotrou parvient finalement à faire de la tragédie un surprenant terrain d'accueil pour les jeux d'enchâssements d'origine espagnole²⁰⁴ ! Même si, au dix-

²⁰⁰ Rotrou, *Le Véritable Saint Genest*, op. cit., II, 5, v. 453-456, p. 58.

²⁰¹ Lors de la seconde journée la pièce de Lope, Diocléciano explique qu'il veut voir jouer Ginés dans le rôle d'un chrétien passionné : « Por hacer burla / Destos que a Marte y Venus, / A Jupiter ya Mercurio, / Niegan el debido incienso / Quiero que Ginés me haga / Y represente uno dellos, / Por ver al vivo un cristiano / Firme entre tantos tormentos », Lope de Vega, *Lo Fingido verdadero*, op.cit., deuxième journée, p. 192. Nous traduisons : « Demain, pour tourner en dérision / ceux qui refusent à Mars et à Vénus, / à Jupiter et à Mercure / l'encens qui leur est dû, / je veux que Ginés joue / et mette en scène l'un d'entre eux ; / je veux voir au vif un chrétien / constant au milieu des supplices. »

²⁰² Rotrou, *Le Véritable Saint Genest*, op.cit., I, 3, v. 1617, p. 108.

²⁰³ L. Picciola cite à ce sujet des propos de Sainte-Beuve qui méritent d'être retranscrits : « Jamais le mélange, l'opposition du tragique et du comique n'a paru plus en vue et mieux contrastée. Saint Genest en plein dix-septième siècle est la pièce la plus romantique qu'on puisse imaginer. », in *Plus sur Rotrou*, op. cit., p. 27.

²⁰⁴ Rappelons que ce ne sont donc pas les modèles anglais qui ont influencé la mise au point des tragédies intérieures françaises. Inutile de compter sur l'influence ou l'intermédiaire tragique qu'auraient pu constituer les tragédies métathéâtrales anglaises d'un Thomas Kyd avec notamment sa *Spanish Tragedy*. Même si son

septième siècle, une telle utilisation du théâtre à son miroir fait figure d'exception²⁰⁵, elle confirme l'effort global des dramaturges français pour uniformiser les genres de leurs structures enchâssées et prouve que – moyennant quelques adaptations – le procédé peut se prêter à tous les genres, quels que soient les préceptes et les doctrines esthétiques en vigueur.

Molière achève de le prouver en adaptant ce « barbare » procédé spéculaire à l'esthétique galante propre aux *comédies-ballets*. À cet égard, le raffinement de l'enchâssement final du *Malade imaginaire* est exemplaire. La rupture générique entre intermède et comédie est merveilleusement effacée par la métamorphose conjointe de la chambre d'Argan en salle de faculté et de tous les acteurs de la comédie en acteurs de l'intermède. Béralde annonce d'abord qu'un intermède de la réception d'un médecin va avoir lieu dans lequel son frère, Argan, sera le premier personnage et ajoute : « Nous y pouvons aussi prendre chacun un personnage, et nous donner ainsi la comédie les uns aux autres. Le carnaval autorise cela. Allons vite préparer toutes choses²⁰⁶. » Les personnages initiaux y procèdent ensuite et donnent finalement en spectacle leur capacité même à goûter à l'esprit des fêtes ou leur galanterie. Ils abolissent discrètement l'espace premier et réel de la comédie bourgeoise. La structure enchâssée de Molière parvient ainsi à un idéal esthétique d'union réussie entre une certaine dureté de la comédie réaliste et de son rire et la fantaisie joyeuse et poétique du ballet.

Enfin, on n'oubliera pas de citer les divers intermèdes dansés conduisant au *Ballet des Nations* du *Bourgeois Gentilhomme* puisque, non seulement ces spectacles enchâssés répètent et miment l'action comique principale mais ils la transforment et se transforment aussi en un nouveau spectacle, un nouveau genre, proche de la pantomime ou du ballet d'action. Molière devient un « choréauteur » qui nous montre, encore et toujours, que de l'entre-deux créé par deux reflets, ou par deux genres dramatiques enchâssés, peut émerger une nouvelle entité, une nouvelle totalité qui n'est autre que la comédie-ballet.

En 1670, le théâtre à son miroir français réaffirme donc non seulement sa nature originellement hybride mais aussi sa capacité à muer et rapprocher des tons et des genres

théâtre dans le théâtre sert une véritable « tragédie de vengeance » rappelant au lecteur français l'assassinat de la tragédie intérieure de *L'Illusion comique*, même si la pièce cornélienne se déroule aussi en Angleterre, les spécialistes ont montré que l'influence des dramaturges anglais sur leurs collègues français *a fortiori* en matière de spéculaire fût à peu près nulle et donc aux antipodes de celle des dramaturges espagnols.

²⁰⁵ À part Rotrou et Desfontaines, G. Forestier ne relève que deux tragédies métathéâtrales au dix-septième siècle.

²⁰⁶ Molière, *Le Malade imaginaire*, éd. 1965, *op.cit.*, III, 14, p. 904. Remplacé dans la dernière édition de La Pléiade par : « Nous pouvons y prendre chacun un rôle, et jouer en même temps que lui. Allons donc nous habiller. », *op.cit.*, p. 710.

dramatiques différents pour respecter ou même transcender les catégories dramatiques établies.

Alors que dans la première partie du siècle, il arrive encore fréquemment au public français d'assister à des spectacles enchâssés aux genres aussi bigarrés que les *comedias* espagnoles, et que, par conséquent, nos genres comiques concentrent encore exclusivement les structures spéculaires de nos dramaturges, à partir du *Véritable Saint Genest* et de la deuxième moitié du dix-septième siècle, les enchâssements français s'uniformisent et s'assagissent peu à peu au point de gagner le grand et noble terrain de la tragédie. Comme le rappelle Hélène Baby²⁰⁷, le théâtre à son miroir n'est donc pas l'apanage du genre comique ni même du genre hybride de la tragi-comédie, comme on le croit souvent²⁰⁸. Au cours du siècle, il montre au contraire qu'il est capable de s'adapter à tous les genres, graves ou légers, au point même de participer à de nouvelles créations génériques dont la comédie-ballet de Molière est l'incontestable emblème.

2) Fonctions des divers spectacles encadrés dans la progression de l'action dramatique

a - Structuration et utilisation de l'enchâssement : l'art cornélien de la surprise

Une fois déterminées les formes de base que prennent les enchâssements complexes en France, reste à savoir quels sont les degrés d'influence et les fonctions de ces différentes formes enchâssées sur l'intrigue principale afin d'interroger également la part d'originalité de nos dramaturges en la matière. Autrement dit, il s'agira de montrer qu'au-delà des structures spéculaires, le travail français sur le degré de structuration des enchâssements ainsi que sur leur fonction instrumentale révèle une subtile émancipation envers leurs modèles hispaniques.

Comme dans *Los Baños de Argel*, où les pauvres captifs du bague du Roi interprètent un colloque pastoral à la simple occasion de la fête de Pâques, les spectacles enchâssés de certaines pièces françaises n'ont parfois aucun véritable rapport avec l'intrigue principale et sont introduits de façon tout à fait artificielle. Dans certaines

²⁰⁷ Hélène Baby, *La Tragi-comédie de Corneille à Quinault*. Paris, éd. Klincksieck, coll. « Bibliothèque de l'âge classique », 2001, p. 254.

²⁰⁸ Malgré sa tradition réflexive, la tragi-comédie n'a pas pour finalité de plonger le spectateur dans l'illusion totale. En ce sens, elle diffère du théâtre dans le théâtre au sens strict et s'éloigne peu à peu des jeux de miroirs magiques.

comédies-ballets de Molière justement, le lien des intermèdes enchâssés avec l'intrigue principale est le plus souvent, en dehors du rapport regardant-regardé, quasi inexistant ou du moins superficiel. La façon dont est introduit le second intermède du *Malade imaginaire* le prouve clairement : « *Le Frère du Malade imaginaire lui amène, pour le divertir, plusieurs Égyptiens et Égyptiennes, vêtus en Maures qui font des Danses entremêlées de Chansons*²⁰⁹. » La notion de « *divertissement* » illustre parfaitement la gratuité de cet enchâssement et sa fonction purement décorative. Elle rappelle que cet intermède a beau faire partie de la conception de la vie de Béralde et détourner Argan un temps, au sens pascalien, de ses maux, il ne fait pour autant pas évoluer sa maladie. Il ne joue aucun rôle unificateur dans la pièce si bien que sa suppression pourrait finalement passer assez inaperçue. C'est pourquoi G. Forestier parle d'ailleurs de « degré zéro de structuration²¹⁰ ».

Pourtant, force est de constater que dès 1630-1640, les dramaturges français tentent de s'éloigner de ces modèles autonomes et d'atténuer l'effet de placage d'un spectacle sur l'action principale en resserrant les liens entre pièce-cadre et pièce encadrée. Dans *La Comédie des comédiens* de Gougenot, toutes les péripéties des deux premiers actes sont constituées par quelques comédiens qui désirent former une troupe *dans le but* de donner des représentations théâtrales. Or, lorsqu'à l'acte III, les répétitions de *La Courtisane* débutent, nous vivons les minutes qui précèdent la première représentation théâtrale de cette troupe. La répétition intérieure prolonge donc l'action principale, ce qui constitue un degré effectif de structuration. Cependant, le caractère autonome de la représentation intérieure saute encore aux yeux car son absence ne modifierait en rien la progression de l'action principale. Il suffit pour s'en convaincre de se rappeler la position de *La Courtisane* : la répétition intérieure intervient *après* que la troupe est constituée. Ainsi, bien qu'elle prolonge l'action, elle ne la fait pas avancer.

Il en va exactement de même pour la *Comédie des comédiens* de Scudéry et pour les autres comédies des comédiens françaises. À chaque fois, l'enchâssement permet uniquement de prolonger l'action après qu'elle s'est terminée, à chaque fois il est à mi-chemin entre le simple placage de certains divertissements enchâssés et la véritable intégration et a, tout au plus, une fonction de démonstration. Pour les pièces où l'effort d'inclusion est ainsi imparfait mais manifeste, G. Forestier parle donc prudemment d'un

²⁰⁹ Molière, *Le Malade imaginaire*, op.cit., second intermède, p. 690.

²¹⁰ G. Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre*, op.cit., p. 128.

« degré relatif de structuration²¹¹ ». Ce type de pièce demeure un long moment en France, il s'agit sans doute du modèle dominant.

Certains dramaturges travaillent toutefois encore plus finement cette spécificité française jusqu'à produire des pièces présentant peu à peu un rapport optimal entre les deux niveaux dramatiques et une fonction véritablement instrumentale. Lors de la première représentation au théâtre du Palais-Royal en 1673, certains spectacles musicaux intérieurs du *Malade imaginaire* entretiennent ainsi un lien bien plus étroit et même nécessaire avec l'action dramatique principale. Lors du petit opéra de l'acte II scène V par exemple, Cléante rejoue devant Argan presque à l'identique l'intrigue amoureuse qu'il vit réellement avec sa fille. On en retrouve toutes les étapes clefs telles que la naissance d'une histoire d'amour née également pendant un spectacle théâtral, les obstacles conjugués d'un prétendant indésirable et d'un père intraitable et enfin, la réalisation de la passion dans le moment présent de l'action. Ainsi, l'opéra impromptu de la scène centrale se transforme en un microcosme unifié et structuré, à l'image d'un ensemble proprement dramatique. Mais surtout, il parvient, dans le même temps, à faire évoluer le propre système dans lequel il est inséré puisqu'il révèle le double aveu amoureux que les amants offrent simultanément à leurs opposants et à eux-mêmes. Dès lors, le redoublement structurel et thématique, produit par ces jeux irréguliers de reflets, devient non plus synonyme uniquement de divertissement mais aussi de prolongement et même de bouleversements de l'action première. C'est parce qu'il assiste à ce spectacle qu'Argan finit par se douter de la supercherie et par chasser Cléante. De la même manière, c'est bien parce que cet opéra impromptu lui a confirmé avec certitude les sentiments de Cléante qu'Angélique continue ensuite à refuser obstinément de donner sa main au médecin choisi par son père.

Mieux encore, dès 1663, lors de la création au château de Versailles de *L'Impromptu de Versailles*, le public constate que les deux enchâssements de la pièce soutiennent activement l'action principale. Dans le premier, le personnage de Molière évoque un projet de pièce et se livre à un jeu de rôles où il parodie les plus célèbres acteurs de l'Hôtel de Bourgogne ainsi que leur déclamation des pièces de Corneille. À son imitation comique de Mademoiselle Beauchâteau s'ajoutent alors celle de Hauteroche et de Villiers et surtout, la suivante, qui n'est autre que celle du fameux Montfleury :

Qui ? ce jeune Homme bien fait ? Vous moquez-vous ? Il faut un Roi qui soit gros et gras comme quatre. Un Roi, morbleu, qui soit entripaillé comme il faut, un Roi d'une vaste circonférence, et qui puisse remplir un Trône de la belle manière ! La belle chose qu'un Roi d'une taille galante ! Voilà

²¹¹ G. Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre*, op.cit., p. 130.

déjà un grand défaut ; Mais que je l'entende un peu réciter une douzaine de Vers [...] comment vous appelez cela réciter ? c'est se railler ; il faut dire les choses avec emphase. Écoutez-moi²¹².

Déjà, cette vaste et cruelle caricature, théâtralisée par le regard des autres comédiens, soutient fermement l'attaque virulente contre l'Hôtel que constitue la pièce toute entière. De même, le second spectacle enchâssé, la répétition, participe activement à cette bataille puisqu'il s'agit de la critique de *La Critique de L'École des femmes* faite par les acteurs de l'Hôtel. Aux deux marquis, joués par Molière et La Grange qui se disputent pour savoir lequel des deux a été visé par dans *La Critique de L'École des femmes*, succèdent des pédants et des pédantes qui font alors l'éloge du fameux *Portrait du peintre* de Boursault. Et à Mademoiselle de Brie qui mentionne cette pièce en ces termes si élogieux :

Vous voulez bien, Mesdames, que nous vous donnions, en passant, la plus agréable nouvelle du monde. Voilà M. Lysidas, qui vient de nous avertir qu'on a fait une pièce contre Molière, que les grands Comédiens vont jouer²¹³,

Molière jouant Molière répond alors en accablant Boursault de son mépris et en rejetant les accusations calomnieuses qu'on fait courir sur sa personne. Aussi, c'est à fort juste titre que G. Forestier écrit :

à la différence de ce qui a lieu dans les autres comédies des comédiens, sommes-nous en présence d'un enchâssement conçu comme un véritable développement de l'action principale et non comme une vague illustration destinée à déplacer le processus de la dénégation²¹⁴.

Rotrou établit des liens plus étroits encore entre ses enchâssements et fait en sorte que la pièce encadrée conditionne et détermine même entièrement la fin de la pièce encadrante. Comme dans la troisième journée de *Lo Fingido Verdadero*, dans sa pièce, la mise à mort finale du comédien Genest est uniquement due à l'aveu de la conversion qu'il a subie en jouant justement la pièce interne. En outre, à l'image de Lope, Rotrou fait en sorte que la pièce encadrée trouve également son dénouement naturel dans la tragédie-cadre. Grâce à ce procédé, les liens entre ses différents niveaux dramatiques se ressèrent encore et il s'avère particulièrement difficile de voir à quel moment précis la pièce intérieure s'arrête. Enfin, les interrogations des spectateurs internes sur la réalité des faits sont désormais légèrement plus nombreuses que dans la pièce lopesque, ce qui permet aussi à Rotrou de conserver plus longtemps l'ambiguïté sur l'arrêt de l'intra-jeu. Pour ne donner qu'un exemple, alors que dans la pièce de Lope, l'annonce de la condamnation à mort de Ginés est précédée simplement de deux interrogations de Dioclétien et de

²¹² Molière, *L'Impromptu de Versailles*, op.cit., scène 1, p. 825.

²¹³ Ibid., scène 5, p. 836.

²¹⁴ G. Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre*, op.cit., p. 145.

Maximim²¹⁵, Rotrou en ajoute une de Valérie²¹⁶ et laisse encore planer le doute avec cette interrogation rhétorique de Dioclétien : « Quoi, tu renonces, traître, au culte de nos dieux²¹⁷ ! » De la sorte, au moment de l'exécution ultime, on se retrouve dans la pièce-cadre mais tout se passe comme cela se serait passé dans la pièce encadrée et inversement. Maximin le confirme en annonçant finalement : « Et qu'il a bien voulu, par son impiété, / D'une feinte, en mourant faire une vérité²¹⁸. » L'Octavio de Lope, lui, disait plus simplement : « Ici s'achève la comédie / du meilleur des acteurs²¹⁹. » S'il est vrai que le sens reste le même, soulignons que le vocabulaire et la syntaxe de la phrase ne mêlent pas les deux niveaux diégétiques ou la fiction et la réalité autant que dans la réplique de Rotrou. Grâce à ce vertigineux et rigoureux entremêlement de plans, chez Rotrou, les enchâssements font bien plus que de soutenir, développer ou même modifier partiellement le cours de l'action principale, ils dictent littéralement sa progression et son dénouement. À ce titre, ils présentent ce que G. Forestier nomme un degré maximal de structuration.

Le maître de Rotrou, Corneille, proposait en 1639 un exemple plus précoce et peut-être plus surprenant encore de liens intimes entre pièce-cadre et pièce encadrante. Dans *L'Illusion comique*, Alcandre présente une première vision pour rassurer Pridamant sur le sort de son fils, dans laquelle le père voit son fils paraître dans de magnifiques habits. Puis, Alcandre lui présente une évocation afin qu'il comprenne d'où vient sa tenue princière et ce qu'il est vraiment devenu. Enfin, et surtout, le magicien enchâsse dans cette même évocation un fragment de représentation théâtrale et ne le révèle à Pridamant qu'au terme de la pièce encadrée et de la pièce-cadre, afin de lui montrer les bienfaits de l'art dramatique ainsi que la noblesse de la nouvelle profession de comédien de son fils. Jusqu'à ce qu'Alcandre lui apprenne, moins de cent vers avant la fin, que les personnages qu'ils voient sont « les acteurs d'une troupe Comique²²⁰ » et que ce qu'il a vu :

N'est que la triste fin d'une pièce tragique
Qu'il [son fils] expose aujourd'hui sur la Scène Publique,
Par où ses compagnons et lui, dans leur métier,
Ravissent dans Paris un peuple tout entier²²¹,

²¹⁵ « Dioclétien : Tu dis la vérité Ginés ? / Maximien : Ginés, dis, as-tu du bon sens ? / Ginés : Je dis la vérité, tyrans. / Maximien : Tuez-le. » Traduit de : « Diocleciano : Hablas de veras, Ginés ? / Maximiano : Di, Ginés, ¿ tenéis juicio ? / Gines : De vera hablo, tiranos. / Diocleciano : Matadle. », Lope de Vega, *Lo Fingido verdadero*, op.cit., troisième journée, p. 201.

²¹⁶ On lit ainsi : « Valérie : Parle-t-il de bon sens ? / Maximin : Croirai-je mes oreilles ? », Rotrou, *Le Véritable Saint Genest*, op.cit., IV, 7, v. 1376-1377, p. 96-97.

²¹⁷ *Ibid.*, v. 1377, p. 96.

²¹⁸ *Ibid.*, V, 7, v. 1750, p. 114.

²¹⁹ Traduit de : « Aquí acaba la comedia / del mejor representante. », Lope de Vega, *Lo Fingido verdadero*, op.cit., troisième journée, p. 204.

²²⁰ Corneille, *L'Illusion comique*, op.cit., V, 6, v. 1753, p. 686.

²²¹ *Ibid.*, v. 1769-1772, p. 687.

Pridamant, tout comme le spectateur réel, n'a donc pas vraiment compris qu'il assiste à un spectacle. La pièce intérieure de Clindor est si bien intégrée à l'action principale qu'elle n'apparaît même plus initialement comme un spectacle enchâssé. Plus audacieusement que chez Rotrou (chez qui la pièce interne était, elle, au moins clairement annoncée) et dans un effet de surprise, elle se dissocie de son cadre d'insertion et se révèle aux spectateurs désormais uniquement à la fin de la pièce encadrante ! Tout l'art de Corneille consiste donc ici à établir entre ses pièces un apparent rapport de continuité ou de succession²²² afin de *dissimuler* un enchâssement analogique dans lequel la pièce secondaire fait déjà tellement partie intégrante de l'action principale qu'elle ne pourrait pas non plus avoir eu lieu et se dénouer sans lui. Cette habile variation basée sur la révélation finale d'un degré de structuration optimal entre pièce-cadre et pièce intérieure ainsi que sur la découverte inopinée d'une fonction instrumentale constitue indubitablement un *hapax* français, dont le caractère exemplaire influencera, nous l'avons vu, nombre de pièces à venir.

Reconnaissons cependant, que côté espagnol, plus de quinze ans auparavant, la production spéculaire de Cervantès propose tous les germes nécessaires pour mettre au point ce degré optimal de structuration, redoublé d'un art de la *maravilla* ou de la « gageure²²³ », pour reprendre une formule de G. Forestier. Le spectacle intérieur du *Retablo de las Maravillas* fait d'abord bien plus que soutenir ou illustrer l'action principale, il en conditionne également la progression. Voir ou non les merveilles du retable définit les personnages de l'*entremes* et détermine l'évolution de la représentation première. Les liens entre les deux spectacles sont soulignés dès les premières répliques de Chanfalla, lorsqu'il indique que le titre de la pièce enchâssée est également celui de la pièce-cadre : « Ce sont les merveilleuses choses que l'on y montre et fait voir qui le font appeler Retable des Merveilles²²⁴. » En outre, même si l'on sait clairement quand débute la pièce enchâssée, Cervantès parvient déjà à produire un effet de surprise. Il travaille tant l'influence de la pièce encadrée sur la pièce-cadre que l'on perd un moment la distinction entre les deux pièces et que, comme dans les modèles français postérieurs, ce n'est qu'à l'extrême fin des deux spectacles que l'on découvre ou que l'on prend véritablement la

²²² Dans son *Examen*, Corneille écrit : « Clindor et Isabelle étant devenus comédiens, sans qu'on le sache, y représentent une histoire, qui a du rapport avec la leur, et semble en être la suite. », Corneille, *L'Illusion comique*, op.cit., p. 35.

²²³ Voir « Une dramaturgie de la gageure », in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 85, 1985, p. 811-819.

²²⁴ Miguel de Cervantès Saavedra, *Le Retable des Merveilles*, op.cit., p. 795. Traduit de : « Por las maravillosas cosas que en él se ensenan y muestran, viene a ser llamado retablo de las maravillas », Miguel de Cervantès Saavedra, *El Retablo de las Maravillas*, op.cit., p. 709.

mesure de leurs influences et de leurs limites respectives. Lorsque Le Fourrier apparaît en annonçant l'arrivée imminente des troupes du Roi, les spectateurs croient qu'il fait partie du spectacle et qu'il n'est pas plus réel que Samson, le taureau de Salamanque, les rats de l'arche de Noé, le Jourdain, des lions et des ours, et Hérodiade que Chanfalla vient de montrer. Chanfalla a beau dire que l'auteur de son spectacle, le savant Tontonelo n'y est pour rien, les spectateurs, s'écrient comme l'Alcade Benito Repollo :

Je commence à le connaître Tontonelo, et je sais que vous et lui n'êtes tous que de grandissimes coquins, et le musicien aussi. Je vous ordonne d'ordonner à Tontonelo de ne pas avoir l'audace de nous envoyer de cavaliers, ou je lui ferai donner sur le dos deux cents coups de fouets ni plus ni moins²²⁵.

Pour comprendre où s'arrête la fiction enchâssée et son influence, il faut finalement attendre les véritables et meurtriers coups d'épée donnés par Le Fourrier, excédé, à tous les assistants²²⁶ ainsi que les dernières répliques de Chirinos et Chanfalla s'exclamant eux-mêmes incrédules ou émerveillés : « C'est le diable qui a sonné la trompette et fait venir les cavaliers. À croire qu'on les avait appelés²²⁷. »

La Entretenida, écrite entre 1613 et 1614 et publiée en 1615 dans le même recueil que *El Retablo de las Maravillas*, offre aux spectateurs auriques le même jeu de confusion et de dévoilement final de l'illusion enchâssée. Lors de l'intermède de la troisième journée où Cristina voit ses deux prétendants et rivaux en venir aux mains et Ocaña se faire tuer, elle prend la pièce et ce jeu de scène pour une vérité. Tout comme Muñoz, l'auteur de *l'entremes* se plaignant :

[...] ¡ Maudite soit la farce
Et d'abord son auteur !
Mais moi, je n'ai pas dressé ce plan
Ni écrit pareille chose dans mes vers²²⁸.

elle s'exclame, juste avant de s'évanouir :

Je trouve cela bon
Car je ne verserais pas une larme
Si je voyais mon père mort ;
Et plus, en me voyant vengée
De ces deux amants aveugles

²²⁵ Miguel de Cervantès Saavedra, *El Retablo de las Maravillas*, op. cit., p. 803. Traduit de : « Ahora yo conozco bien a Tontonelo, y sé que vos y él sois unos grandísimos bellacos, no perdonando al músico ; y mirad que os mando que mandéis a Tontonelo no tenga atrevimiento de envia restos hombres de armas, que le haré dar docientos azotes en las pesaldas, que se vean unos a otros. », Miguel de Cervantès Saavedra, *El Retablo de las Maravillas*, op.cit., p. 985.

²²⁶ La didascalie suivante en témoigne : « Il tire l'épée et en sabre tous les assistants », *ibid.*, p. 804. Traduit de : « Mete mano a la espada y acuchillase con todos », in *ibid.*, p. 987.

²²⁷ *Ibid.* Traduit de : « El diablo ha sido la trompeta y la venida de los hombres de armas : parece que los llamaron con campanilla. », in *ibid.*, p. 987.

²²⁸ Traduit de : « [...] ¡ Mala haya la farsa / Y el autor suyo primero ! / Pero yo no di esta traza, / Ni escribí tal en mis versos », Cervantès, *La Entretenida*, op.cit., troisième journée, v. 2404-2407, p. 749.

Importuns, médisants
Moqueurs, sacrilèges,
Pauvres, surtout, et mesquins :
Voyez quelles extrêmes extrémités²²⁹ !

La désorientation et l'agitation des personnages se poursuit encore un long moment avec l'arrivée et la stupéfaction d'autres personnages cherchant à remettre de l'ordre sur la scène jusqu'à ce qu'enfin Ocaña avoue que tout ceci était feint et que le sang n'était que du vin :

OCAÑA : Toi, barbier compatissant,
Par le trou de la bouteille
Tu es entré pour la goûter.
D. ANTONIO : Alors, tout cela n'est que feinte ?
OCAÑA : Oui, Monsieur.
D. ANTONIO : Par le Dieu du Ciel !
Et je suis là pour qu'on prenne
Ce qui est feint pour vrai²³⁰.

Le fait que de façon tout à fait inhabituelle la comédie-cadre aurique ne se termine pas par un mariage suggère enfin l'influence importante de cette tragédie enchâssée dans le dénouement de l'intrigue principale. À moins qu'on ne considère qu'ici le degré de structuration est inversé, et que comme le note J. Canavaggio²³¹, ce soit la pièce-cadre qui empiète largement sur la pièce encadrée. La liaison, dans tous les cas, est si grande entre les deux spectacles qu'il ne semble pas inconvenant de souligner sa nature également optimale. Parallèlement à *Los Baños de Argel*, et avant même la publication de l'œuvre de Lope de Vega et de sa seconde partie de *Lo Fingido Verdadero*, Cervantès parvient donc à présenter à deux reprises un degré de structuration et une fonction instrumentale optimaux, doublés d'un art de la surprise²³² qui ne pouvait que séduire le fertile esprit cornélien toujours en quête de nouveauté²³³.

Peu à peu, sur le modèle de Corneille, qui s'est probablement inspiré des rapports du retable cervantin entre pièce-cadre et pièce enchâssées, ou à la façon de Rotrou, qui a ensuite judicieusement sélectionné chez Lope le spectacle enchâssé dont le contenu relançait l'action principale sur une trajectoire qui résultait désormais de la conjugaison des

²²⁹ Traduit de : « Aqueso tengo yo bueno : / Que no lloraré una lágrima / Si viese a mi padre muerto ; / Y más, viéndome vengada / Destos dos amantes ciegos, / Importunos, maldicientes, / Socarrones, sacrilégos, / Pobres, sobre todo, y ruines : / ¡ mirad qué extremos extremos », Cervantès, *La Entretenida*, op. cit., troisième journée, v. 2431-2439, p. 750.

²³⁰ Traduit de : « OCAÑA : Tú, compasivo barbero, / Por lo hueco de una bota / Entraste al tiento. / D. ANTONIO : Luego, ¿ todo esto es fingido ? / OCAÑA : Sí, señor. / D. ANTONIO : ¡ Por Dios del cielo ! / Que estoy por hacer que salga / Lo que es fingido por cierto », *ibid.*, v. 2469-2475, p. 751-752.

²³¹ J. Canavaggio « Variations cervantines sur le thème du théâtre au théâtre », op. cit., p. 58.

²³² Dans son *Examen*, Corneille parle aussi de « trait d'art », op. cit., p. 34.

²³³ Voir à ce sujet la sous-partie de notre étude intitulée *Des « monstrosités » cornéliennes à l'enchâssement unique*.

deux pièces, Molière et les dramaturges français du dix-septième siècle, ont donc massivement choisi de travailler sans cesse leurs enchâssements afin d'atteindre un degré optimal de structuration et une nette fonction instrumentale. De nouveau, Molière apparaît alors comme l'ultime maillon d'une formidable succession d'adaptations françaises.

Ces efforts de transposition vers une fonctionnalité constante des structures enchâssées s'expliquent notamment par le principe de la liaison des scènes à la française. Parmi les nombreux critères que Jacques Schérer²³⁴ prend en compte pour définir la liaison des scènes au Grand Siècle, il mentionne en effet clairement l'exigence que le plateau ne soit jamais vide entre deux scènes et surtout celle de la continuité de l'action. Dans son chapitre « Des Scènes » de *La Pratique*, d'Aubignac affirme aussi que les actions des actes doivent être tellement liées « que l'on n'y vît rien de désuni, ni de détaché²³⁵ ». On comprend alors pourquoi Rotrou, Molière et Corneille travaillent aussi minutieusement sur les liens entre leurs pièces enchâssées et leurs pièces encadrantes.

En revanche, le théâtre espagnol du Siècle d'Or ne connaît pas le découpage formel des scènes et n'est pas soumis à cette contrainte. Même si Lope met en évidence dans son *Arte nuevo* les désavantages de laisser la scène vide²³⁶, il n'insiste jamais, comme le fait D'Aubignac, sur le critère de la continuité de l'action. Dès lors, le fort degré de structuration et la fonction instrumentale relevés dans le *Retablo* et *La Entretenida* de Cervantès ou dans la seconde partie de *Lo Fingido Verdadero* constituent une exception dans la dramaturgie espagnole née de ce que Marc Vitse appelle « l'aristotélisme d'instinct de la comedia²³⁷ ». Dans la majorité des cas, au contraire, côté espagnol, la nécessité de tenir le public en haleine engendrait une liaison libre entre pièce-cadre et pièce enchâssée et un degré moindre de structuration tel que dans l'exemple déjà mentionné de *Los Baños de Argel*. La *comedia de amor y celos* de *Lo Fingido Verdadero* le prouve plus clairement encore. Dans cette première, Ginés utilise la jalousie pour que deux de ses comédiens, Marcela et Octavio, se disputent et qu'il récupère véritablement une Marcela fidèle et amoureuse. Mais, au terme de la représentation intérieure, et après maints jeux entre fiction

²³⁴ Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, éd. Nizet, 1950 ; rééd. 1986.

²³⁵ François Hédelin, abbé de D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, Paris, éd. Hélène Baby, Honoré Champion, 2001, p. 359.

²³⁶ Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, *op.cit.*, v. 240-245.

²³⁷ Pour désigner les moments où le bon sens et l'esprit d'efficacité des dramaturges espagnols leur fait rejoindre les règles aristotéliennes J. Canavaggio parle de « l'aristotélisme d'instinct de la comedia » en référence à l'expression de Marc Vitse qui évoque aussi leur « fort subtil néo-aristotélisme ». Cf. *Eléments pour une théorie du Théâtre espagnol du XVII^e siècle*, France-Ibérie Recherche, 1988 cités par L. Picciola in *Corneille et la Dramaturgie espagnole*, *op.cit.*, p. 31.

et réalité, l'Empereur, dupé et ravi, demande simplement des nouvelles des amants à Ginés qui lui répond qu'il les a mariés, pardonnés même s'il aime toujours Marcela. Dès lors, sur la prière de l'Empereur, il se met à jouer le lendemain une autre pièce dans laquelle il joue le rôle d'un martyr chrétien. Par-delà les constants jeux entre fiction et réalité, certes, le thème de l'amour (humain ou divin) lie intimement les deux spectacles intérieurs et la pièce encadrée, mais de là à percevoir une réelle fonctionnalité et influence de cette première pièce enchâssée sur l'action de l'intrigue principale, il y a un pas que l'on se gardera bien de franchir.

Alors que les dramaturges espagnols peuvent enchâsser des spectacles tout à fait détachés de l'action principale et jouissent de cette possibilité, les auteurs français doivent encore composer avec les règles classiques en vigueur. En d'autres termes, un lien devra toujours apparaître entre la pièce intérieure et l'intrigue principale, même si, comme dans les comédies-ballets de Molière, il est tout à fait artificiel. Nos dramaturges ont donc su choisir les modèles espagnols les plus proches des attentes de leur propre public et retravailler scrupuleusement leur degré de structuration ainsi que leur fonction instrumentale afin de s'adapter aux stricts principes de leur nation.

Si ce premier ensemble d'expériences enchâssées apparaît comme une série tout à fait exceptionnelle d'exercices de style à partir d'une forme imposée, en définitive, sous la diversité des structures enchâssées, il existe des formes archétypales que les auteurs français choisissent de suivre ou de retravailler notamment en fonction des libertés que leur octroie leur nation. Après les premières structures démultipliées d'un Cervantès ou d'un Corneille, encore si affranchi à l'écart des règles qu'il rappelait avec Lope, que les poèmes dramatiques sont faits pour être joués et que leur premier but « doit être de plaire à la Cour et au peuple et d'attirer un grand monde à leur représentations²³⁸ », Rotrou et ses successeurs simplifient les enchâssements. Ils transforment une représentation intérieure en répétition, optimisent les enchâssements imparfaits et surtout travaillent sans cesse la fonction instrumentale et le degré maximal de structuration de leur pièce. Tout en se différenciant de leurs modèles hispaniques, ils parviennent ainsi à la gageure d'exercer leur liberté dans le cadre des règles dramaturgiques en vigueur. Comme le disait déjà Corneille

²³⁸ Corneille, *Épître de La Suivante*, in *Œuvres complètes*, op.cit., p. 387.

dans la dédicace de *La Suivante*, les structures enchâssées françaises révèlent alors que :

Savoir les règles et entendre le secret de les apprivoiser adroitement avec notre théâtre, ce sont deux sciences bien différentes, et peut-être que pour faire maintenant réussir une pièce, ce n'est pas assez d'avoir étudié dans les livres d'Aristote et d'Horace²³⁹.

In fine, le génie de nos dramaturges est bien d'avoir apprivoisé adroitement les formes spéculaires auriques. Ceci est plus frappant encore si l'accent est déplacé du procédé d'enchâssement strict aux autres jeux spéculaires sans changement de niveau dramatique.

B) LES JEUX SPÉCULAIRES SIMPLES EN FRANCE

1) Quelques intermèdes français juxtaposés

Certaines pièces françaises du Grand Siècle proposent parfois des spectacles intérieurs si indépendants de l'action première qu'ils ne sont même pas présentés comme des représentations offertes aux personnages de l'action principale. Dès lors, il est impossible de parler de changement de niveau dramatique ou d'enchâssement au sens strict et nous nous contenterons du simple terme de juxtaposition. Bien souvent, il ne s'agit d'ailleurs pas de la juxtaposition d'une action dramatique ou d'une répétition théâtrale aux côtés d'une autre, mais d'un simple spectacle dansé ou chanté. Néanmoins la présence d'une volonté d'inclusion d'un divertissement dans un jeu dramatique et d'un effet de specularité entre deux structures spectaculaires et ludiques reste manifeste et indéniable. Il convient donc de ne pas négliger ces formes spéculaires particulières que sont les intermèdes et de les étudier également de près afin de mesurer, au regard des autres techniques spéculaires françaises et auriques, l'étendue de cette pratique dans la France du dix-septième siècle.

Dans ses *Mémoires*, l'Abbé de Choisy rappelle que le 17 août 1661: « On représenta pour la première fois *Les Fâcheux* de Molière, avec des ballets et des récits en musique dans les intermèdes²⁴⁰. » Depuis la Naïade sortant des eaux dans une coquille pour chanter les louanges de Louis XIV jusqu'au ballet du troisième acte, cette pièce compte en effet de nombreux spectacles intérieurs de natures hétérogènes qui ne sont finalement

²³⁹ Corneille, *Épître de La Suivante*, in *Œuvres complètes*, op.cit., p. 387.

²⁴⁰ Abbé de Choisy, Nouvelle Collection des mémoires pour servir à l'histoire de France depuis le XIII^e siècle jusqu'à la fin du XVIII^e, tome sixième, Paris, éd. Commentaire analytique du code civil, 1839, p. 586.

jamais enchâssés *via* le regard d'un des spectateurs de l'action première. Si, au moment où va commencer le premier ballet, Éraste est encore sur scène, une didascalie indique vient immédiatement indiquer :

*Des Joueurs de Mail, en criant gare, l'obligent à se retirer, et comme il veut revenir lorsqu'ils ont fait, DEUXIÈME ENTRÉE, des curieux viennent, qui tournent autour de lui pour le connaître et font qu'il se retire encore pour un moment*²⁴¹.

Mieux encore, lors du ballet du second acte : « *Des Joueurs de Boule l'arrêtent pour mesurer un coup dont ils sont en dispute. Il se défait d'eux avec peine, et leur laisse danser un pas, composé de toutes les postures qui sont ordinaires à ce Jeu*²⁴². » Enfin, au troisième acte, les danseurs suisses chassent « *tous les Masques Fâcheux*²⁴³ », dont Éraste fait justement partie, comme Jules Lemaître le soulignait déjà dans l'édition des œuvres complètes de 1956²⁴⁴. Dépourvus du regard enchâssant de spectateurs intérieurs, tous ces spectacles intérieurs dansés et chantés apparaissent alors comme des éléments étrangers et disparates « collés » au sein de la pièce-cadre. Molière en était bien conscient et tentait de l'expliquer par son manque de comédiens. Évoquant ses ballets, il disait : « l'avis fut de les jeter dans les Entr'actes de la Comédie, afin que ces intervalles donnassent temps aux mêmes Baladins de revenir sous d'autres habits²⁴⁵. » L'expression « jeter dans les Entr'actes de la Comédie » met bien au jour le simple principe d'alternance et de juxtaposition qui régit les spectacles intérieurs autonomes et indépendants. Il révèle aussi sans doute implicitement l'inassouvissement, par manque de temps et de moyens, d'une volonté d'inclusion en réalité plus importante. Mais rappelons que Molière devait ici collaborer avec d'autres auteurs et compositeurs. De fait, dans *La Muse historique* du 20 août 1661, Jean Loret note que la musique et la chorégraphie des intermèdes chantés et dansés du prologue (*Une Naiade sortant des eaux dans une coquille*) ainsi que de la fin de chacun des trois actes étaient composées par le professionnel Pierre Beauchamp²⁴⁶. De plus, dans les quatorze airs, la *Courante* chantée par M. de La Grange (Lysandre) serait de Lully. Dès lors, cette composition à plusieurs mains allait naturellement à l'encontre du

²⁴¹ Molière, *Les Fâcheux*, *op.cit.*, ballet du premier acte, p. 166.

²⁴² *Ibid.*, ballet du second acte, p. 179.

²⁴³ *Ibid.*, ballet du troisième acte, p. 192.

²⁴⁴ « on peut-être fâcheux par nature ou par accident. Il y a d'abord l'homme ennuyeux parce qu'il est ennuyeux. Mais il y a aussi des fâcheux qui ne le sont que par hasard et parce que vous n'êtes pas d'humeur à les écouter. [...] À ce compte, tout le monde peut-être fâcheux à un moment donné, Éraste comme les autres. », Jules Lemaître, *Notes et variantes sur Les Fâcheux* in *Molière Œuvres complètes*, Paris, éd. La Pléiade, 1956, p. 860.

²⁴⁵ Molière, *Avertissement des Fâcheux*, *op.cit.*, p. 150.

²⁴⁶ Jean Loret : « Le ballet entendu des mieux... fut composé / Par Beauchamp, danseur fort prisé, / Et dansé de la belle sorte / Par les Messieurs de son escorte / Et, même, où le sieur d'Olivet, / Digne d'avoir quelque brevet / Et fameux en cette contrée, / A fait mainte agréable Entrée. », *La Muse historique, Lettre XXXIII, du samedi 20 août 1661*, « Unie ».

sensible désir d'inclusion moliéresque et contribuait aussi activement à donner l'image d'une pièce faite de l'accumulation de micro-spectacles encore résolument autonomes.

De même, en 1673, dans *Le Malade imaginaire*, contrairement au second intermède que Béralde fait goûter à son frère Argan, le premier intermède constitué par la sérénade de Polichinelle, n'est nullement enchâssé par le regard implicite de l'un des acteurs de l'intrigue principale. Quand le musicien entre en scène pour chanter sa sérénade dans un nouveau décor urbain, les actrices de la comédie, Toinette et Angélique, ont quitté la scène à la fin de la scène VIII pour se diriger à l'intérieur de la maison d'Argan. Non seulement ce divertissement ne présente qu'un lien formel très lâche²⁴⁷ avec l'action première, mais les acteurs de la comédie n'en sont point non plus les spectateurs... ni même certainement les danseurs. Encore une fois, donc, on note une volonté d'inclusion se traduisant finalement par une simple juxtaposition sans changement de niveau dramatique.

Selon G. Forestier, cette pratique pourrait être héritée de la tradition des nombreux mystères de la fin du Moyen-Âge qui présentaient souvent une farce intercalée dans l'action principale²⁴⁸. Bien qu'une telle éventualité doive être prise en considération, ces juxtapositions de spectacles ou ces premières volontés d'inclusion, rappellent également une tradition dramatique d'origine profane plus proche chronologiquement : celle des *pasos* de l'Espagne aurique. Depuis Lope de Rueda, les dramaturges du Siècle d'Or espagnol ne cessent d'insérer au sein de leurs *comedias* des dialogues en prose complètement détachés de l'action principale. Une preuve en est qu'ils figuraient souvent dans des recueils indépendants comme *El Deleitoso* et le *Registro de representantes*. Dès lors, il va sans dire qu'ils n'étaient nullement rattachés ou emboîtés dans l'action principale grâce au regard de l'un de ses acteurs. Sans changement de niveau dramatique, ces dialogues juxtaposés marquaient en fait simplement une pause au cours de laquelle on tentait de détendre un public plébéien entre des intrigues compliquées ou des discours pastoraux. Même lorsque les *pasos* évoluèrent en intermèdes ou *entremeses* constituant alors de vraies petites pièces en vers s'intercalant entre la première et la deuxième journée de la *comedia*, ces micro-actions dramatiques n'étaient toujours pas reliées à la pièce principale par le regard de l'un de ses acteurs. Il faut dire que, comme Tirso de Molina le

²⁴⁷ Toinette dit simplement qu'elle va s'adresser à l'usurier Polichinelle, son amant : « Je ne trouve personne plus propre à s'en acquitter que le vieux Usurier Polichinelle mon Amant, et il m'en coûtera pour cela quelques faveurs, et quelques baisers, que je veux bien dépenser pour vous. », Molière, *Le Malade imaginaire*, op.cit., I, 8, p. 657.

²⁴⁸ Cf. G. Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre*, op.cit., p. 26.

confirme lui-même dans *Cigarrales de Toledo*²⁴⁹, en nommant les auteurs de tous les petits divertissements qui enrichirent la reprise exceptionnelle de *El Vergonzoso en Palacio* au palais de Buenavista, ces intermèdes étaient aussi souvent composés par un second auteur. C'est exactement le cas des comédies-ballets de Molière où il reprend le principe de juxtaposition de ses contemporains espagnols. Enfin, ajoutons que la *comedia* aurique recelait d'autres spectacles intérieurs juxtaposés hétérogènes tels que les *bailes*, ces ballets chantés et dansés qui prenaient place entre la deuxième et la troisième journée, et même les *mojigangas*, ces mascarades en vers où les comédiens saluaient le public. Or, tous étaient aussi simplement juxtaposés à l'action principale afin de ménager des pauses et de maintenir l'intérêt du spectateur dans un divertissement qui durait près de trois heures.

Molière, en tant qu'hispanisant averti – dès le début du siècle, non seulement E. Fournier (déjà cité) mais aussi G. Huznar, E. Martinenche et ensuite nombre de critiques l'ont largement montré²⁵⁰ – connaissait sans doute bien mieux le fonctionnement de la *comedia* que celui des pièces d'Adam de la Halle et des mystères médiévaux. Il semble donc plus vraisemblable qu'il ait cherché ses premiers modèles de juxtaposition dans le répertoire des intermèdes espagnols. C'est sans doute ce que voulait déjà suggérer l'Abbé de Choisy en utilisant sciemment le terme « intermède » pour désigner les spectacles juxtaposés des *Fâcheux*. Bien avant E. Martinenche, il aurait peut-être même pu ajouter :

Qui donc s'aviserait, quand on joue du Molière, de lui trouver une allure ou une couleur castillane ? Et voilà bien la merveille du génie de celui qui n'a pas cessé d'être notre grand comique. Il n'a rencontré nulle part de plus précieuses ressources qu'au-delà des Pyrénées²⁵¹.

Gardons-nous cependant de voir dans cet exemple de parenté et de rapprochement de pratiques, une influence constante qui s'appliquerait massivement à la scène française. Au contraire, ces intermèdes et spectacles intérieurs sans changement de niveau dramatique restent finalement assez rares en France et la tradition espagnole de la simple juxtaposition de spectacles évolue rapidement sous la plume experte de nos dramaturges et de leurs collaborateurs.

²⁴⁹ Tirso nomme non seulement Juan Blas (de Castro), Alvaro (de lors Ríos), Pedro González, Quiñones de Benaventes mais aussi pour les *entremeses* qui s'intercalaient dans les divers actes de la pièce, Antonio Hurtado de Mendoza, dramaturge de talent. Cf. Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo*, Madrid, éd. por Luis Sanchez, 1624, reed. Espasa-Calpe, coll. « Austral », p. 77.

²⁵⁰ Voir sur ce point, la rubrique de la bibliographie « Sur les interactions franco-hispaniques » ainsi que les fameux ouvrages d'Ernest Martinenche et Guillaume Huszar intitulés respectivement, *Molière et le Théâtre espagnol*, Paris, éd. Hachette, 1906 et *Molière et l'Espagne. Étude de littérature comparée*, Paris, éd. Honoré Champion, 1907.

²⁵¹ E. Martinenche, *Molière et le Théâtre espagnol*, op.cit., p. 273.

Molière lui-même travaille très vite au « lissage » et au perfectionnement de l'insertion et l'enchâssement de ses ballets. Après le principe d'alternance entre la comédie et le ballet qui domine encore dans *Les Fâcheux* et *La Critique de L'École des femmes*, il passe progressivement à leur inclusion et même leur fusion en un tout organique, un véritable ballet en comédie, où le regard implicite ou explicite devient progressivement omniprésent. De la sorte, dans la pièce plus tardive du *Malade imaginaire*, la sérénade de Polichinelle ne constitue plus qu'une exception. Les autres spectacles intérieurs sont désormais tous enchâssés par le regard d'un des spectateurs de l'action première. À Béralde qui, comme nous l'avons vu, propose à Argan le second intermède pour le divertir et l'observe avec lui, succède, lors du troisième et dernier intermède, Argan lui-même, devenant le spectateur ultime de sa propre intronisation. Ce travail français parfaitement illustré par Molière et visant progressivement à faire transformer les intermèdes juxtaposés en spectacle enchâssés, s'explique aussi naturellement par la contrainte des règles.

En aucun cas, de tels « collages » ou interruptions de l'action dramatique ne pouvaient être acceptés dans le genre tragique et ils étaient à peine tolérés par le genre comique. En revanche, passer, sur le modèle de Molière, d'une juxtaposition de tableaux à une inclusion de tableaux (et donc d'un enchâssement simple à un enchâssement complexe) permettait de garder au moins en apparence une action, un temps unique, et souvent un lieu unique. Les quelques intermèdes français constituent donc de simples « brouillons » marquant une période de transition vers les véritables enchâssements que nous avons étudiés auparavant. Au sentiment d'un mouvement tumultueux et capricieux qui perturbait trop nos théoriciens classiques, les dramaturges français ont bien vite substitué un mouvement vertical plus orthodoxe, avant tout grâce au regard unifiant, stable et régulier d'un spectateur intérieur.

2) Théâtre français et jeux de rôles espagnols

Comme nous l'avons dit dans notre introduction, maintes pièces du Grand Siècle français présentent aussi des jeux de rôles qui ne peuvent être considérés comme des spectacles enchâssés à part entière. Il s'agit simplement de rôles empruntés ou de jeux de déguisements présentés dans la continuité de l'action principale et dépourvus de spectateur

extérieur véritable. Nous sommes en présence de personnages qui jouent un rôle devant d'autres personnages qui n'en ont pas conscience si bien que la pièce ne présente pas de métalepse dramatique. Néanmoins, comme l'écrivent B. Magné et G. Forestier, ces « scènes se donnent à lire comme image symbolique de l'activité théâtrale²⁵² » « puisqu'elles mettent à jour les rapports entre la réalité et l'illusion que le théâtre met en jeu²⁵³ ». Le « rôle dans le rôle » constitue donc, comme son nom l'indique d'ailleurs, un phénomène certain de spécularité auquel il convient désormais de s'intéresser afin de mieux cerner son origine, sa place et enfin son rôle dans l'élaboration du théâtre à son miroir français.

Le type de rôle dans le rôle le plus répandu au début du dix-septième siècle français est sans aucun doute le jeu de rôle conscient. Il présente un personnage qui endosse volontairement un ou différents masques et déguisements qui lui permettent de sortir de son quotidien afin d'atteindre un but précis. Ainsi, dans *Diane* de Rotrou, dès le lever de rideau, le public de 1630 apprend que Diane a quitté sa condition et son prénom de Bergère afin de jouer le rôle d'une domestique fort habile et fort appréciée puisqu'on a remercié ses services par un diamant. Au service de la maîtresse de son amant, Lysimant, elle espère empêcher son mariage avec sa maîtresse. Elle élabore ensuite le projet d'endosser des vêtements d'homme afin de se transformer en valet et d'entrer cette fois, directement au service de son amant. Elle modifie néanmoins ses plans et, afin d'empêcher un éventuel second mariage, elle enfile le costume du cousin de Rosinde, désormais fréquentée assidument par le fameux séducteur Lysimant. Dès lors, c'est à fort juste titre que L. Picciola indique que Diane « se révèle parente de Protée²⁵⁴ ». Sans cesse, elle apparaît comme une admirable comédienne qui multiplie sciemment les jeux de rôles à l'insu des autres personnages. Dupé en permanence, Lysimant ne parvient jamais à prendre la place d'un spectateur interne conscient et ainsi à conférer à l'ensemble de la pièce un changement de niveau dramatique. Même lorsque Diane lui révèle son premier déguisement, elle lui cache encore le second et celui-ci reste aveuglé par ce faux cousin qu'il vient pourtant de voir en Célimène-Diane. Il faudra en fait attendre une multiplication de preuves pour que Diane se résigne à avouer au dénouement son imposture.

Pour créer ce personnage caméléon, Rotrou s'est largement inspiré des multiples « rôles dans le rôle » conscients d'un personnage de Lope issu de la pièce intitulée *La*

²⁵² Bernard Magné, « Fonction métalinguistique, métalangage, métapoèmes dans le théâtre de Molière », in *Cahiers de littérature du XVII^e siècle*, 1, janvier, 1979, p. 103-104.

²⁵³ G. Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre*, op.cit., p. 347.

²⁵⁴ L. Picciola, *Jean de Rotrou, Théâtre complet 6, La Célimène, Diane*, op.cit., p. 226.

Villana de Xetafe. Dans cette pièce publiée dès 1620, une Diane espagnole, nommée ici Inés, change aussi rapidement de nom pour devenir Gila et se mettre au service de la maîtresse de son amant afin d'empêcher le mariage de ces derniers. Puis, Inés / Gila se fait passer pour le cousin d'Elena afin d'empêcher le second plausible mariage de son aimé qu'est Don Felix. Enfin, cette Inés espagnole s'est déjà transformée en danseuse et en artiste lors de la première journée et a indiqué à sa maîtresse qu'on lui reconnaissait souvent des talents pour se déguiser dans son village²⁵⁵. Ainsi, bien que le projet de déguisement de Diane pour entrer directement au service de son amant n'apparaisse pas et qu'il soit possible qu'Inés mente sur sa propre réputation, l'héroïne de Lope propose au moins autant de métamorphoses et de rôles dans le rôle conscients que celle de Rotrou.

Lope de Vega glisse toutefois certaines subtilités autour des jeux de rôles dans le rôle de son héroïne dont Rotrou, lui, ne s'embarrasse pas. En dehors du fait que l'action de Rotrou ne se déroule désormais qu'à Paris, devant trois maisons, les moments où Inés / Gila propose elle-même à sa maîtresse de se faire passer pour le cousin d'Elena, où Hernando la reconnaît sous ce déguisement, la touche pour voir si c'est un homme et où elle tremble de jouer devant Don Félix disparaissent dans l'œuvre française. Jamais, désormais, Diane ne se trouble ni perd ses moyens devant l'être aimé. C'est que Rotrou est bien plus sensible à l'action principale de Lope qu'à son héroïne et à l'affirmation progressive de son art de la ruse ou de ses talents de comédienne. Une preuve en est qu'il s'attache à compliquer les relations amoureuses des personnages qui l'entourent en rétablissant une chaîne des amours caractéristique de la pastorale sans que cela ne profite à la plasticité et à la finesse du caractère de son personnage éponyme. L. Picciola ne le mentionne qu'une fois et le confirme lorsqu'elle écrit :

Dans l'original espagnol, Hernando aime Inés, qui aime Felix, qui aime la fortune de Doña Ana, qui l'aime peu ; chez Rotrou, Silvian, qui tient le rôle d'Hernando, est lui-même poursuivi par la bergère Dorothee, et Orante n'aime pas Lysimant que poursuit Diane, mais Ariste²⁵⁶.

Enfin et surtout, alors que chez Lope, Don Félix épouse Inés pour son habileté et sa subtilité, dans la pièce française, Lysimant épouse Diane simplement pour son argent et sa nouvelle dot. Sous le regard approuvateur de Chapelain – qui aurait contribué à l'élaboration de sa pièce – Rotrou marque ainsi le début d'une tendance française consistant à atténuer la

²⁵⁵ « Un jour, je me suis déguisée / En homme dans ma campagne et l'on disait / Que mes belles manières paraissaient / De la tête aux pieds celles d'un homme », dit l'héroïne de Lope. Traduit de : « Una vez me disfracé / de hombre en mi tierra, y decían / que mis bríos parecían / de hombre, del cabello al pie. », Lope de Vega Carpio, *La Villana de Xetafe*, op.cit., acte III, scène 2, p. 1483-1484.

²⁵⁶ L. Picciola, *Corneille et la Dramaturgie espagnole*, op.cit., p. 95.

complexité et la variété des rôles dans le rôle des protagonistes espagnols au profit de l'enchevêtrement des divers événements de l'intrigue.

L'adaptation de *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina proposée par Boisrobert en 1635 le confirme clairement. Dans la pièce de Tirso, publiée la même année, Juana, une noble mais pauvre demoiselle de Valladolid, a été séduite par Martin qui doit se marier sous le faux nom de « Don Gil » à la riche Madrilène Inés. Persuadée que la ruse peut l'aider à se sortir de ce mauvais pas, Juana décide d'aller à Madrid, avec le fidèle Quintana et de se déguiser en Don Gil, afin de séduire Inés et d'empêcher son mariage avec son aimé. Inés l'apprécie tant sous ce déguisement qu'elle l'appelle bien vite « De las calzas verdes » et dédaigne Juan son ancien prétendant. Incertaine de la réussite complète de son premier tour, Juana décide néanmoins dans l'acte II d'aller encore plus loin dans sa ruse et dans sa comédie. Elle fait alors croire à Martin qu'elle est enceinte, dans un couvent, et entre au service d'Inés en tant que femme nommée Elvira. Dans ce second rôle dans le rôle, elle raconte si bien les infidélités de Don Gil / Martin qu'à la fin de l'acte, sa maîtresse Inés est prête à épouser Don Gil / Juana. Pourtant à l'acte III, Juana parfait encore sa comédie en demandant à Quintana de faire croire à Martin qu'elle est morte lors de son accouchement. Martin craint alors que ce mystérieux second Don Gil qui l'empêche d'épouser Inés ne soit une incarnation de la Juana morte, qu'il a lâchement abandonnée. Vient enfin une scène de « rôles dans les rôles » cocasse s'il en est, où les quatre faux Don Gil (Martin / Don Gil, Juana / Don Gil et enfin Juan / Don Gil et Clara / Don Gil qui se sont déguisés à leur tour pour régler leurs propres comptes) se rendent à la fenêtre d'Inés et se disputent. Ce n'est qu'au moment où la ruse de Juana engendre de telles conséquences, qu'elle fait risquer à Martin une arrestation et un jugement lié à la mort de Juana, que l'héroïne révèle enfin son double jeu, ou ses deux rôles dans le rôle et le reconquiert. En découvrant la véritable identité du Don Gil qu'elle convoitait, Inés, décide de se contenter de Juan tandis que Clara épouse Antonio.

Dans sa pièce intitulée *Les Trois Orontes*, Boisrobert reprend et simplifie le principe des rôles dans le rôle de Tirso de Molina. Outre le fait qu'au lever de rideau, comme chez Rotrou, la scène se déroule déjà à Paris, le spectateur apprend simplement que Caliste, qui aime Cléante, est promise à Oronte. Puis, avec la complicité de cette première, le public voit ce fameux Cléante se faire passer pour Oronte auprès de son père, Amidor, et tenter de lui plaire afin qu'il accepte de lui donner la main de sa fille. C'est donc uniquement à l'acte II qu'arrive la figure de la demoiselle séduite, éplorée mais fort rusée, nommée désormais Cassandre. Cette dernière, maîtresse d'Oronte, se déguise également en

homme, en Oronte, afin de rendre le mariage de son aimé avec Caliste impossible. Caliste, tombe aussi immédiatement sous le charme de ce second Oronte mais lui apprend que quelqu'un s'est déjà fait passer pour lui auprès de son père. À l'acte III, Cléante, qui se désole d'apprendre que Caliste est inconstante, voit surgir Cassandre / Oronte et le défie en duel. Cassandre lui avoue alors sa véritable identité et lui propose de continuer un peu à jouer à la comédie afin qu'ils arrivent à leur fin commune : le mariage de Caliste avec Oronte / Cléante. Devant Amidor, Cassandre se présente ainsi comme un imposteur avouant son crime et laissant sa place et la main de Caliste au véritable Oronte, qui n'est en fait autre que Cléante. Lorsque le véritable Oronte entre enfin sur scène, Amidor le chasse. Apprenant son erreur, à l'acte IV, ce dernier va néanmoins s'excuser auprès du véritable Oronte et lui repropose la main de sa fille. Cléante est désespéré mais Cassandre monte une autre petite comédie. Elle demande au valet d'Oronte, Philipin, d'annoncer sa mort à son maître. Dès lors, à l'acte V, Oronte, accablé par le chagrin, renonce à la main de Caliste. Philipin vient ensuite lui annoncer que la mort de Cassandre est une fausse nouvelle et ajoute qu'elle a décidé d'en épouser un autre et qu'il s'agit du second faux Oronte. Il va alors le défier et Cassandre ôte son masque pour lui révéler sa véritable identité. À la dernière scène Amidor cède et trois mariages ont lieu, celui de Cléante et de Caliste, de Cassandre et d'Oronte et enfin de la servante Lisette et du valet Philipin.

Si Boisrobert récupère ici largement le principe du personnage féminin protéiforme nommé Juana, il diminue tout d'abord le nombre de ses rôles dans le rôle. Contrairement à Juana, Cassandre ne se déguise pas en servante pour entrer au service de Caliste. De plus, alors que Juana pouvait apparaître comme la seule véritable comédienne dans la pièce de Tirso, Boisrobert répartit ses rôles dans le rôle non seulement entre les deux personnages féminins, Caliste et Cassandre, mais aussi entre leurs nombreux complices masculins. À Quintana / Philippin s'ajoute ainsi le duo de stratèges formé par Cassandre et Cléante. Enfin, en ajoutant l'arrivée sur scène du vrai Oronte, Boisrobert montre qu'il préfère aussi compliquer l'*enredo* de l'intrigue principale plutôt que d'affiner les qualités de comédienne et les stratagèmes de la Juana espagnole. Ainsi, bien que, Boisrobert récupère aussi « une belle invention²⁵⁷ » espagnole, il n'atteint jamais la concentration ou complexité des quatre rôles dans le rôle conscients et simultanés de *Don Gil*. L'esprit de

²⁵⁷ « Tu en trouveras une autre chez le même Libraire nouvellement imprimée, sous le titre des *Trois Orontes*, qui est toute de mon esprit et de ma façon, et par elle tu jugeras, que si nous nous donnions quelquefois la peine d'inventer, les Espagnols ne seraient pas les seuls maîtres des belles inventions », Boisrobert, *Avis du lecteur de La Folle gageure ou les Diversissemens de la Contesse de Pembroc*, Paris, éd. Augustin Courbé, 1653.

parcimonie et de pondération de nos dramaturges français s'oppose donc régulièrement à la multiplication des jeux de rôles conscients fort appréciés en Espagne si bien qu'aussi nombreux soient-ils, ils restent encore le plus souvent secondaires et subordonnés à l'intrigue première, si chère aux doctes. Dans les années 1640, G. Forestier note que le déguisement d'apparence a même tendance à être remplacé par le déguisement verbal – c'est-à-dire l'identité cachée ou feinte – lui substituant une forme plus intellectuelle et plus raffinée de mystère²⁵⁸.

Certaines pièces, bien moins nombreuses quantitativement, présentent d'ailleurs un second type de jeux de rôle, inconscients cette fois. Nous devons l'exemple le plus représentatif à la plume du grand Calderón, dans sa fameuse pièce *La vida es sueño* jouée pour la première fois vers 1630. Dans cette œuvre qui débute aussi par un rôle dans le rôle conscient (avec l'image d'une jeune paysanne déguisée en homme afin de retrouver et de se venger d'un Duc Adolphe qui l'a abusée), le personnage principal, Sigismond, joue sans le savoir le rôle d'un roi d'un jour. Après des années passées sans connaître son identité dans une prison parce que son père le roi Basilio avait reçu des signes funestes apparus dans le ciel (éclipse du soleil) et sur la terre (mort de sa mère en couches) donnant la preuve infaillible que son fils serait un tyran, pendant son sommeil, il est déplacé secrètement au palais où il se réveille soudain libéré et roi, le temps d'une journée. Contrairement aux personnages féminins de Lope et de Rotrou dans *La Villana de Xetafe* et dans *Diane*, Sigismond est donc acteur malgré lui. Par la suite, lorsqu'il est véritablement intronisé, et joue consciemment son rôle de roi, il conserve d'ailleurs toujours la crainte de continuer à jouer inconsciemment son rôle. Ceci est très clair dans sa dernière réplique : « Un songe a été mon maître, et je crains encore, dans le trouble où je suis, qu'il ne faille m'éveiller et me retrouver une seconde fois dans mon étroite prison²⁵⁹. »

Brosse est l'un des rares auteurs français à reprendre largement ce second modèle de jeux de rôles que nous pourrions nommer « l'inconscient rôle dans le rôle ». En, 1646, soit dix ans plus tard, dans *Les Songes des Hommes éveillés*, les supercheries sont jouées à trois personnages aux frontières de la veille et du sommeil, si bien que comme Sigismond,

²⁵⁸ G. Forestier, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1580) : le déguisement et ses avatars*, Genève, éd. Droz, 1988, p. 43-74.

²⁵⁹ Traduit de : « qué os espanta, / si fue mi maestro un sueño / y estoy temiendo en mis ansias / que he de despertar y hallarme / otra vez en mi cerrada prisión », Calderón, *La vida es sueño*, op. cit., troisième journée, p. 207, in Calderón, *La vie est un songe*, Arles, éd. Actes-Sud, coll. « Répliques », 1996, p. 205.

ils interprètent sans le savoir des rôles et des événements qui leur semblent si invraisemblables qu'ils s'accusent de rêver. Tour à tour, Cléonte, Du Pont et Lucidan s'écrient respectivement : « Cléonte, assurément, ce n'est qu'un mauvais songe²⁶⁰ » ; « Le sommeil me tient-il encore sous son empire²⁶¹ ? » ; « Il faut croire en effet que je dormais debout²⁶² » et apparaissent également comme des victimes jouant à leur insu un rôle dans le rôle. Comme chez Calderón, Brosse ajoute un jeu de rôle conscient puisque Ariston invite Du Pont à adopter le rôle dans le rôle de l'amoureux transi : « Feignez d'estre amoureux de ses charments apas / C'est le meilleur moyen, d'éviter ses outrages²⁶³. » Au sein d'un seul et même personnage, on assiste ainsi ici à une habile fusion de rôles dans le rôle conscients et inconscients, exactement comme dans le théâtre calderonien.

Rappelons toutefois que contrairement à l'ensemble des jeux de rôles conscients et inconscients évoqués précédemment, les deux types de rôle dans le rôle de Brosse ont désormais tous pour spectateur un personnage de l'action principale se trouvant explicitement et constamment hors de ses jeux, dans la maison son ami Clarimond : Lisidor. Chez Rotrou, les stratagèmes de Diane dupaient encore l'ensemble des personnages de la pièce, et chez Calderón, Lope et Boisrobert, respectivement, Clotaldo ainsi que les complices d'Inés, de Cassandre et Caliste participaient aux jeux de rôles des héros et devenaient de nouveaux acteurs de leur stratagème. Chez Brosse en revanche, à l'exception du dernier spectacle, les rôles dans le rôle mentionnés et leurs dupes sont en permanence dépassés et enchâssés par le regard conscient d'un spectateur véritablement extérieur à ces ruses. De la sorte, ces multiples rôles dans le rôle, apparaissent bien moins comme une juxtaposition de collages mal liés et mal conduits que comme les supports ou même la base fondamentale d'une démonstration de la mélancolie problématique et persistante de ce spectateur qu'est Lisidor. À travers les jeux de rôles, tous les spectateurs suivent précisément l'évolution de son état psychique et de sa tristesse et Brosse se trouve finalement habilement protégé des remarques des doctes au moins grâce au respect nouveau de l'unité d'intérêt.

Bien avant Brosse toutefois, au moment de la publication de *Diane* de Rotrou, Corneille, optait déjà judicieusement pour cette technique lorsqu'il créait *L'Illusion comique* en 1635 dans la salle de Jeu de Paume du Marais. Il avait compris que souligner

²⁶⁰ Brosse, *Les Songes des hommes esveillés*, op.cit., IV, 2, p. 34.

²⁶¹ *Ibid.*, III, 2, p. 49.

²⁶² *Ibid.*, IV, 6, p. 88.

²⁶³ *Ibid.*, III, 5, p. 63.

sans cesse la présence de ce spectateur extérieur qu'est le père de Clindor, était un moyen permettant de faire passer discrètement au premier plan le principe espagnol des multiples jeux de rôles dans le rôle qu'il affectionnait tant. Sans cela, il n'aurait pu ajouter à la faculté de métamorphose de Clindor (illustrant déjà un subversif jeu sur la frontière entre rôle dans le rôle conscient et inconscient²⁶⁴), les jeux de rôles de l'ensemble des personnages de l'intrigue secondaire. Rien n'interdit par exemple, de penser que le subtil rôle dans le rôle de Lyse où elle prouve qu'elle possède les capacités et la réflexion d'une comédienne (puisque comme une actrice, elle domine le mensonge et elle-même pour séduire le geôlier et organiser l'évasion de Clindor) aurait disparu ! Comme Rotrou dans *Diane* ou Boisrobert dans *Les Trois Orontes*, Corneille aurait en effet dû diminuer le nombre de rôle dans le rôle ou du moins les simplifier afin de mener à bien une intrigue principale résolument plus ample et dominante. À l'inverse, avant même la révélation finale, cet ajout lui permettait de prévenir toute protestation des critiques en focalisant l'attention non seulement sur le lieu, le temps et l'action de la représentation-cadre mais aussi sur le touchant amour filial de Pridamant ainsi que sur sa détresse. Ce regard faisait ressortir l'intérêt humain de la pièce et exigeait que l'attention soit centrée sur un héros / spectateur face à un problème vital. Au caractère mécanique et parfois imparfait de l'unité d'action, ce premier ajoutait donc aussi un caractère et un lien avec une unité vivante surplombante qui créait une unité d'intérêt. En un mot, il liait unité d'action et d'intrigue en nous présentant étonnamment, comme le dit Jacques Scherer, « des intrigues qui ont à la fois la rigueur d'un mécanisme et la réalité de la vie²⁶⁵ ».

En somme, les rôles dans le rôle conscients et inconscients sans changement de niveaux fictionnels existent bel et bien dans le théâtre français. Néanmoins le modèle espagnol de l'immense jeu de rôles où tous les personnages adoptent de-ci de-là, une, voire plusieurs identités fictives, parfois sans le savoir, reste plus rare côté français. De plus en plus conscients des fabuleux ressorts que proposent les subversifs jeux de rôles, nos dramaturges décident plutôt de les modifier non seulement afin de les resserrer géographiquement, mais aussi, et surtout, pour les accompagner de théâtre dans le théâtre et de changement de niveau dramatique. Avec Corneille et Brosse, le regard d'acteurs

²⁶⁴ De fait, un peu comme dans *Pedro de Urdemalas*, la construction de la pièce de Corneille fait qu'au tomber de rideau, tout le début de la vie de Clindor, après la fuite de chez son père, apparaît finalement comme une succession de rôles qu'il a endossés sans le savoir et donc une sorte de répétition ou de préliminaire à son métier de comédien.

²⁶⁵ J. Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, op.cit., p. 109.

indépendants et extérieurs à ces jeux de rôles devient explicite et même presque systématique afin de respecter aussi plus largement l'unité d'action tout en mettant au premier plan l'unité d'intérêt. Il faudra de nouveau attendre l'audace d'un Molière pour retourner à la mode espagnole et trouver, comme dans le *Tartuffe* et *Le Médecin malgré lui*, des rôles dans le rôle conscients et inconscients simplement juxtaposés au sein d'une intrigue principale. Encore que le 10 février 1673, dans la création de l'ultime pièce du *Malade imaginaire*, Molière semble bien attaché et soucieux du respect non seulement de l'unité de lieu mais aussi et surtout de l'unité d'intérêt. Certes, comme dans les modèles hispaniques, Argan est souvent dupe des rôles qu'endossent son entourage et y participe grandement, pourtant, sous le regard constant de cet homme, les rôles dans le rôle conscients et inconscients²⁶⁶ de la pièce évoluent aussi du statut de simple collage à celui de support ou socle essentiel de l'action principale. Patrick Dandrey l'a largement montré²⁶⁷ : en jouant plus ou moins volontairement un être continuellement aux aguets des prédictions morbides des médecins et des signaux réels ou imaginaires de troubles transmis par son corps, Argan, tout comme sa fille jouant à la morte, ou ses autres proches montant la représentation d'une intronisation de médecin tout-puissant, permettent au public de saisir dans les moindres détails la réalité et le traitement de la maladie imaginaire du héros et protègent une ultime fois l'auteur des remarques des doctes grâce au respect de l'unité d'intérêt.

3) Les interpellations directes du public : la décrue

Dans la tradition espagnole, avant même que ne commence la *comedia* à proprement parler, l'auteur ou son interprète apparaît seul en scène pour présenter la compagnie et ses intentions au public, régler ses comptes et rendre hommage aux mécènes et aux spectateurs. Par un jeu de miroir sans métalepse, la *comedia* aurique renseigne ainsi d'emblée, elle-même, sur son public, sur l'industrie et le fonctionnement du théâtre. Hector Briosio Santos note qu'habituellement les allusions métadiscursives sur le contexte de la représentation sont même tellement nombreuses qu'elles doivent être considérées comme

²⁶⁶ Avec la figure d'Argan, premier acteur mais aussi premier dupe de sa propre comédie, on retrouve le jeu sur la fusion des rôles dans le rôle conscients et inconscients présente dans le théâtre aurique.

²⁶⁷ Patrick Dandrey, *Le « Cas Argan » : Molière et la Maladie imaginaire*, Paris, éd. Klincksieck, 1993, rééd. 2006.

un trait définitionnel de ce moment initial du spectacle, voire de ce sous-genre « mineur » ou « bref » du théâtre qu'est la *loa*²⁶⁸.

Sur la scène française en revanche, la *loa* et les formes d'adresses directes au public donnant des informations sur le contexte théâtral au début ou au sein de la pièce-cadre sont majoritairement évitées. Certes, au début des années 1630, chez Scudéry, on voit apparaître entre la pièce-cadre et la tragi-comédie pastorale enchâssée, un dialogue entre le Prologue et l'Argument où sont évoquées les émotions que l'auteur espère voir naître chez les spectateurs et où sont vantées les qualités de la modernité en réprouvant la pédanterie sur scène. Cependant, ces deux personnages finissent tous deux par reconnaître leur inutilité à l'intelligence du spectacle et à disparaître définitivement de la scène qu'ils monopolisaient. Juste avant sa sortie, l'Argument dit en effet : « Puisque tu te confesses inutile, je me reconnois superflu, et si tu m'en crois, nous ne ferons ni Argument, ni Prologue²⁶⁹ ». Ce que révèle Scudéry ici, c'est donc surtout son mépris tant pour la vague des prologues français que pour les scènes d'exposition et les commentaires métathéâtraux que présentaient aussi les *loas*. Il avoue discrètement qu'il n'a utilisé cette forme que par dépit et commodité, afin d'éviter aux spectateurs, comme nous l'avons dit, de prendre sa pièce-cadre pour un prologue élargi.

Quelques années plus tard, il arrive encore que certaines pièces françaises présentent au sein de la pièce-cadre et avant même tout changement de niveau dramatique, de rares équivalents de *loas* proposant au public des commentaires généraux sur l'action et sur les moyens de produire un spectacle. Il s'agit cependant toujours de tentatives si timides que la nature directe de l'interpellation du public et de la critique y est aussi nettement gommée. Ainsi, dans la seconde scène de *L'Illusion comique*, Alcandre attaque, il est vrai, vigoureusement, les critiques, les théoriciens et ses savants confrères, mais la métaphore filée de la magie et du magicien camoufle et affaiblit considérablement la portée métathéâtrale et subversive de ses propos :

Les novices de l'art avecques leurs encens
Et leurs mots inconnus qu'ils feignent tous puissant,
Leurs herbes, leurs parfums, et leurs cérémonies,
Apportent au métier des longueurs infines,
Qui ne sont après tout qu'un mystère pipeur

²⁶⁸ Sur ce point, voir l'article de Hector Briosio Santos déjà cité en introduction « Juegos metateatrales y verosimilitud en el teatro del Siglo de Oro : la loa », in *Similitud y verosimilitud en el teatro del Siglo de Oro. Vraisemblance et ressemblance dans le théâtre du Siècle d'Or. Actes du Colloque de Pau (21 et 22 novembre 2003)*.

²⁶⁹ Scudéry, *La Comédie des comédiens*, op.cit., II, scène entre Le Prologue et L'Argument, p. 27.

Pour les faire valoir et pour vous faire peur,
Ma baguette à la main j'en ferai davantage²⁷⁰.

Comme le souligne aussi L. Picciola, Corneille n'utilise ce modèle métathéâtral de la *loa* qu'une seule fois : « Il convient de remarquer que Corneille n'a jamais réutilisé cette structure, les Espagnols au contraire, même lorsque le théâtre dispose de peu de moyens n'envisagent pas la *comedia* sans elle²⁷¹. » Dans la première moitié du dix-septième siècle, au passage de la frontière pyrénéenne, le modèle direct de la *loa* disparaît donc progressivement mais certainement.

Même Molière ne renoue avec que très partiellement. Il est vrai que, dans *Les Fâcheux*, comme dans les pièces espagnoles, ce dramaturge vient en personne s'adresser directement au public et lui révèle ses difficultés :

D'abord, lit-on en effet, que la toile fut levée, un des acteurs, comme vous pourriez dire moi, parut sur le théâtre avec le visage d'un homme surpris, fit des excuses en désordre sur ce qu'il se trouvait là, et manquait de temps et d'acteurs pour donner à sa Majesté le divertissement qu'elle semblait attendre²⁷².

Mais, alors que le spectateur s'attend à présent à l'annulation de la représentation, débute soudain les artifices classiques que les ballets de cour réservent aux scènes marines. Tout en rejetant le contrat tacite bien trop rigide établi avec les acteurs dans les créations académiques classiques, tout en reprenant le principe plus tolérant de la *loa* et de son adresse directe au public, Molière le pervertit également en montrant qu'il repose aussi sur une trop grande crédulité des spectateurs. De plus, cette résurgence ou rénovation tardive de la *loa* est encore déguisée sous le masque d'un *Avertissement* destiné au lecteur et ne fait par conséquent pas véritablement partie de la représentation comme c'était le cas dans la *comedia*. Il convient donc de nuancer également sa portée subversive et de souligner le travail d'adaptation et de distanciation envers les *loas* dont fait aussi preuve, malgré tout, Molière dans la seconde moitié du siècle. Ainsi, du début à la fin du siècle, la *loa* reste rare en France et si elle parvient à passer nos frontières elle s'en trouve nécessairement modifiée, voire dénaturée.

Voyons à présent, si le pendant final de la *loa*, si l'ultime adresse directe au spectateur espagnol qu'est la *mojiganga* parvient, elle, à passer la frontière pyrénéenne. En 1634, dans la *Comédie des comédiens* de Scudéry on peut encore en retrouver une trace

²⁷⁰ Corneille, *L'Illusion comique*, op.cit., I, 1, v. 127-133, p. 621.

²⁷¹ L. Picciola, *Corneille et la Dramaturgie espagnole*, op.cit., p. 87.

²⁷² Molière, *Avertissement des Fâcheux*, op.cit., p. 400.

sensible dans ces paroles de déjà citées de Monsieur de Blandimare :

MR DE BLANDIMARE : et pour vous, messieurs, si vous rendez ma prophétie véritable, en continuant de nous honorer de vos presences, nous vous promettons absolument de n'employer toutes les forces de nostre esprit qu'à tascher de faire quelque chose digne de l'excellence du vostre²⁷³.

Bien que nous ne soyons pas, comme dans les pièces auriques, face à une mascarade en vers sans changement de niveau dramatique où toute la compagnie saluait le public, ce personnage acteur interpelle ici clairement ses spectateurs et fait ses adieux au public.

En revanche, à peine deux ans plus tard, au tomber de rideau de *L'Illusion comique*, Clindor et sa troupe comptent leur argent mais ne s'adressent déjà plus directement au public. Même lorsqu'Alcandre prend la parole pour faire son ultime éloge du théâtre, comme dans les éditions non princeps de *La Galerie du Palais*²⁷⁴, la salle n'entend que des formules générales qui ne la désignent pas spécifiquement. « Les bons esprits²⁷⁵ », « l'entretien de Paris, le souhait des provinces²⁷⁶ », « les délices du peuple²⁷⁷ » ne s'adressent pas particulièrement aux spectateurs *hic et nunc* qui ont assisté à la représentation, si bien qu'elles peuvent encore leur échapper.

Plus tard, lorsqu'il écrit la dernière scène de *La Suite du Menteur*, Corneille semble plus audacieux en faisant dire à Cliton aux derniers vers et seul devant le public : « Ceux qui sont las debout se peuvent aller seoir, / Je vous donne en passant cet avis, et bonsoir²⁷⁸. » Pourtant, la revendication, très claire cette fois, dès l'*Épître*, d'un modèle espagnol l'en excuse en partie : « Je vous avais bien dit que *Le Menteur* ne serait pas le dernier emprunt, ou larcin que je ferai chez les Espagnols ; en voici une suite qui est encore tirée du même original, et dont Lope a traité le sujet sous le titre d'*Amar sin saber a quién*²⁷⁹. » Et dans *L'Examen*, il souligne aussi : « l'original espagnol est de Lope de Vegue sans contredit²⁸⁰. » Enfin, les remaniements que sa dernière scène subit, diminuent désormais aussi l'ampleur de l'adieu au spectateur de Cliton. Dans la première version, le valet Cliton offrait tout un discours métathéâtral qui renvoyait à la réalité du public en dénonçant clairement à la salle la convention et la dictature des règles. Il proposait d'aller

²⁷³ Scudéry, *Comédie des comédiens*, op.cit., dernier acte et dernière scène, p. 53.

²⁷⁴ On relève par exemple « le jugement de l'homme » ou encore « quantité d'esprit » et « tous », « Cela sentirait trop sa fin de comédie », in Corneille, *La Galerie du Palais*, op.cit., I, 7, v. 181-182 et V, 8, v. 1825-1826, p. 313 et 381.

²⁷⁵ *Ibid.*, V, 6, v. 1784, p. 687.

²⁷⁶ *Ibid.*, v. 1785.

²⁷⁷ *Ibid.*, v. 1787.

²⁷⁸ Corneille, *La Suite du Menteur*, Rouen, Paris, éd. A. de Sommerville et A. Courbé, 1644 et 1645, rééd. in *Théâtre complet*, tome I, Paris, éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1961 ; rééd. Gallimard, coll. « Folio Théâtre », 2000, V, 5, v. 1903-1904, p. 285.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 1149.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 1151.

porter à celui qui avait mis en comédie ses premières aventures sous le titre du *Menteur* une seconde pièce, puis jouait avec Dorante les critiques et les spectateurs soucieux de la régularité de la pièce, en disant allègrement :

...nous savons que c'est que de péripéties,
Catastase, épisode, unité dénouement, Et quand nous en parlons, nous parlons congrument.
Donc en termes de l'art, je crains que votre histoire
Soit un peu juste au théâtre, et la preuve est notoire :
Si le sujet est juste, il est irrégulier ;
Car vous êtes le seul qu'on y voit marier²⁸¹.

Comme L. Picciola le suggère : « C'est sans doute le faible succès de la pièce qui poussa Corneille à renoncer à cette dernière scène qui renouait avec l'insolence de sa jeunesse et qui se montrait plus audacieuse que son modèle dans sa mise en abyme²⁸². » Une chose est sûre en tout cas, dans la version de 1645, bien qu'atténué ou « habillé à la française²⁸³ », le subversif mais séduisant modèle espagnol de *mojiganga* est encore là.

Il faudra attendre les comédies-ballets les plus abouties de Molière, comme *Le Malade imaginaire*, pour que les pièces françaises métathéâtrales ne présentent plus du tout de retour à une réalité de spectateur ou bien à un public, aussi général soit-il. La distanciation et la désillusion finales disparaissent complètement si bien que l'on reste jusqu'au bout dans la fiction de l'intronisation d'Argan en médecin et la féerie du ballet. La dernière didascalie de la pièce mentionnant les costumes et le retour au début de l'intermède en témoigne : « *Des Médecins, des Chirurgiens, et des Apothicaires qui sortent tous, selon leur rang, en cérémonie, comme ils sont entrés*²⁸⁴. »

L'effacement et l'atténuation des différents types espagnols d'adresses directes au public ne sont donc pas si soudains et massifs que la critique française a bien voulu l'entendre. Certes, nos dramaturges tendaient globalement à effacer les transgressives *loas* et les trop voyantes *mojigangas* qui habitaient une *comedia* afin de tenter de respecter le sacro-saint principe de la préservation de l'illusion dramatique, certes, ils s'efforçaient de suivre les préceptes dont *La Pratique du théâtre* de D'Aubignac se veut la synthèse invitant à bannir tout ce qui peut rappeler au spectateur qu'il assiste non pas à une « action

²⁸¹ Corneille, *La Suite du Menteur*, Paris, *op.cit.*, p. 371.

²⁸² L. Picciola, *Corneille et la Dramaturgie espagnole*, *op.cit.*, p. 131.

²⁸³ Après avoir mentionné la dette du *Menteur* envers l'original espagnol – « ce n'est pas que je n'aie ici emprunté beaucoup de choses de cet admirable original », Corneille souligne la forme proprement française qu'il a donnée à la pièce en ces termes : « comme, j'ai entièrement dépaycé les sujets pour les habiller à la française, vous trouveriez si peu de rapport entre l'Espagnol et le Français qu'au lieu de satisfaction vous n'en recevriez que de l'importunité », in Corneille, *Avis au lecteur du Menteur*, *ibid.*, p. 1058.

²⁸⁴ Molière, *Le Malade imaginaire*, troisième intermède, éd. 1965, *op.cit.*, p. 910. Didascalie non présente dans la dernière édition de La Pléiade.

véritable » mais à une « action théâtrale²⁸⁵ », pourtant, on ne peut dire qu'ils aient respecté immédiatement et à la lettre ses principes. Les quelques résurgences ou adaptations de *loa* et de *mojiganga* au début et à la fin du Grand Siècle ont prouvé au contraire que leur admiration pour les principes subversifs espagnols a été la plus forte. Plus, encore, ils ont permis de comprendre que l'attachement français à garder l'esprit du procédé spéculaire espagnol des interpellations directes du public est tel que nos dramaturges vont développer au sein de leur pièces spéculaires toute une gamme de moyens indirects pour parler à la salle et lui indiquer discrètement qu'elle est face à un théâtre qui lui parle de théâtre.

4) Pour interpeler indirectement le public

a - Le travail français sur les apartés

Tout d'abord, nos dramaturges font appel à l'aparté qu'ils travaillent et métamorphosent fort subtilement. Définis par Nathalie Fournier comme un « procédé dramatique, discours secret (monologue ou dialogue) dérobé par convention aux autres personnages en scène²⁸⁶ » et obéissant à l'esthétique de l'illusion et de la rupture totale entre la scène et la salle, les apartés mettent habituellement en relation, ou en situation de confiance, des personnages de la pièce et ne peuvent donc être considérées comme une adresse directe au public. Les brefs moments de discours, déclamés en présence d'autres personnages et dans lesquels le locuteur s'adresse uniquement à lui-même, établissent néanmoins un lien entre lui et le spectateur. Puisque ce dernier est seul autorisé à entendre, son privilège crée alors également une seconde forme d'aparté.

Il arrive enfin que, comme les remarques que le *gracioso* des pièces espagnoles adresse à la salle, certaines formes d'apartés révèlent insidieusement au public l'emboîtement des instances énonciatives fictives et réelles qui fait le théâtre et *a fortiori* le théâtre dans le théâtre. Tel le « Calme-toi et rends-toi compte que tout le monde te regarde²⁸⁷ » prononcé par un valet de Calderón ou le « Sinon, l'on dira que c'est encore /

²⁸⁵ « Il ne faut jamais mêler ensemble ce qui concerne la représentation d'un poème avec l'action véritable de l'histoire représentée », dit en effet D'Aubignac, in *La Pratique du théâtre*, op.cit., p. 37.

²⁸⁶ Nathalie Fournier, *L'Aparté dans le théâtre français du XVII^e siècle au XX^e siècle. Étude linguistique et dramaturgique*, Louvain-Paris, éd. Peeters, 1991, p. 16.

²⁸⁷ Traduit de : « Repórtate, echa de ver que en ti reparando va toda la gente », Calderón, *Las Tres justicias en una*, in *Parte quinze, comedias nuevas, escogidas de los mejores ingenios de España*, Madrid, éd. por Melchor Sanchez : a costa de Iuan de San Vicente, 1661, reed. in *Obras completas, t. 1, Dramas*, Madrid, éd. Aguilar, 1966, p. 698. Voir aussi les pièces de Calderón notamment où l'on pourrait multiplier les exemples.

Un oubli de l'auteur²⁸⁸ » du Limón de Lope de Vega, ils se détournent alors de leur rôle et de leurs interlocuteurs premiers pour mieux rappeler la présence du public réel ou fictif et dénoncer les fictions théâtrales.

Si Corneille se montre constant dans la critique de l'usage des apartés sur les scènes d'outre-Pyrénées – « Il m'a fallu forcer mon aversion pour les a parte » écrit-il dans *L'Examen du Menteur*²⁸⁹ » – si en dehors de cette pièce, comme le note Nathalie Fournier, l'usage cornélien des apartés est très faible et s'élève à une moyenne de 1,7 aparté par comédie et 0,3 par tragédie²⁹⁰, ce dramaturge s'écarte pourtant clairement de ses principes dans *L'Illusion comique*. Il y insère non seulement des apartés obéissant strictement à la définition de N. Fournier mais aussi cette dernière forme déviante d'aparté, précédemment évoquée, pouvant être perçue comme un véritable clin d'œil exhibant au public le théâtre à son miroir. Bien qu'elles ne puissent être considérées comme un aparté au sens classique, l'expression « le cœur vous bat un peu²⁹¹ » prononcée par Alcandre et ses remarques ponctuelles sur l'emportement de Pridamant, apparaissent en effet comme une forme de discours secret et réel à l'intérieur de la fiction-cadre qui cristallise le double dispositif énonciatif théâtral et révèle discrètement et dans le même temps au public réel, le phénomène d'illusion provoqué par la pièce interne. Bien plus régulières que le « Attention, mesdames et messieurs, je commence²⁹² » de Chanfalla, ou encore l'*apelación* du valet Roque dans, *Mañana será otro día* de Calderón de la Barca débutant par « Ils se souviendront donc qu'il y a eu, / au premier acte / un certain Don Diego²⁹³ », ces indications ont pourtant exactement le même effet de suspension de l'illusion.

Pour n'en citer qu'un, dans *La Fiera, El Payo, y La Piedra*, au héros demandant « Où suis-je ? », le *gracioso* Lebrón répond ainsi « Sur la scène ». Traduit de : « Anajarte : ¿ Dónde estoy ? / Lebron : En el tablado », in *Tercera parte de comedias de D. Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, ed. por Domingo García Morrás, 1664, reed. in *Obras completas, t. 1, Dramas*, Madrid, ed. Aguilar, 1966, p. 1634.

²⁸⁸ Traduit de : « O sino dirán que fue / olvido del escritor », Lope de Vega, *Amar sin saber a quién*, in *Parte veynte y dos de las Comedias del Fenix de España Lope de Vega Carpio y las mejores que hasta ahora han salido*, Zaragoza, ed. José Ginobart : a costa de Iusepe Ginobart, 1630, p. 166 ; reed. in *Comedias escogidas*, Madrid, ed. Atlas, « Biblioteca de Autores Españoles », tomo XXXIV, 1946, p. 450. Bien que la traduction proposée dans la traduction française supervisée par M. Damas Hinard nous ait semblé moins pertinente, nous la restituons tout de même : « sans quoi l'on pourrait dire qu'il y a eu erreur de copiste », *Aimer sans savoir qui*, in *Chefs-d'œuvres du théâtre espagnol*, M. Damas Hinard, (dir.), tome II, Paris, éd. Charlieu et Huillery, 1869, I, 3, p. 330.

²⁸⁹ Corneille, *Examen du Menteur*, in *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1060.

²⁹⁰ Nathalie Fournier, *L'Aparté dans le théâtre français du XVII^e siècle au XX^e siècle. Étude linguistique et dramaturgique*, op. cit., p. 4.

²⁹¹ Corneille, *L'Illusion comique*, op. cit., II, 7, v. 621, p. 641.

²⁹² Traduit de : « ¡ Atención, señores, que comienzo ! », Cervantès, *El Retablo de las maravillas*, op. cit., p. 980, in Cervantès, *Le Retable des Merveilles*, op. cit., p. 799.

²⁹³ Traduit de : « Ya se acordarán que hubo / en la primera jornada / un Don Diego », Calderón de la Barca, *Mañana será otro día*, in *El mejor de los mejores libros que han salido de comedias nuevas*, Alcala, ed.

Mieux encore, dans *Le Véritable Saint Genest* de Rotrou, comme chez Lope, le discret dialogue entre certains comédiens sur le jeu simultané de Genest est placé à l'intérieur de la fiction enchâssée. C'est pendant la représentation intérieure que Marcelle et Lentule se disent : « Il ne dit pas un mot du couplet qui lui reste²⁹⁴. » ; « Holà, qui tient la pièce²⁹⁵ ? ». On assiste ainsi de façon plus vertigineuse encore, à des interpellations du public réel (celles des acteurs de la troupe) insérées dans un dialogue fictif (celui des personnages du martyre d'Adrian) que ces mêmes acteurs jouent devant un fictif public romain. Ceci constitue indéniablement une ultime démonstration de l'existence d'apartés métathéâtraux en France. Comme le dit Nathalie Fournier :

On a ici un cas très original et sans doute unique dans le théâtre français de ce qu'on pourrait appeler un aparté réel-fictif, caractéristique de l'art de Rotrou et du brouillage des limites entre fictif et réel pratiqué dans *Le Saint Genest*²⁹⁶.

Dans ses comédies, Rotrou est même plus prolixe encore envers son public, H. C. Knutson confirme cette approche :

de par leur nature, le monologue et l'aparté établissent un rapport très particulier entre le personnage et le spectateur. Rotrou utilise les deux abondamment, et à bon escient, dans ses comédies. Afin d'apprécier la dissimulation sur laquelle repose chaque *fourberie*, on doit en effet nous dire à l'avance quelle feinte va recouvrir quelle réalité²⁹⁷.

Enfin, quelques années plus tard, Molière développe de véritables séries d'apartés exhibant au public ses multiples effets de mise en abyme. Dans *L'Impromptu de Versailles*, il prend à part et à tour de rôle huit de ses comédiens pour distribuer et expliquer les rôles de sa prochaine comédie intérieure, puis, lors de son dialogue avec La Thorillière qui vient d'entrer en scène, il s'adresse à six reprises exclusivement à l'ensemble de sa troupe. Depuis son « Ah ! voici justement un fâcheux, il ne nous fallait plus que cela²⁹⁸ » jusqu'à son « Vous ne voulez pas faire en aller cet homme-là²⁹⁹ ? », Molière multiplie donc d'in vraisemblables apartés rappelant directement au véritable public les illusions théâtrales dont il est et sera ensuite aussi la victime.

María Fernandez : a costa de Tomas Alfay, 1651 ; reed. in *Obras completas*, t. 2, *Comedias*, Madrid, ed. Aguilar, 1960, p. 799.

²⁹⁴ Rotrou, *Le Véritable Saint Genest*, op.cit., IV, 7, v. 1296, p. 94.

²⁹⁵ *Ibid.*, v. 1298.

²⁹⁶ N. Fournier, *L'Aparté dans le théâtre français du XVII^e siècle au XX^e siècle. Étude linguistique et dramaturgique*, op. cit., p. 250.

²⁹⁷ Traduit de : « [...] the monologue and the aside establish by their nature a very special connection between personage and spectator. Rotrou uses both extensively, and to good advantage, in his comedies. To enjoy the dissimulation on which every *fourberie* depends, we must be told in advance what appearance is going to cover what reality », Harold Christian Knutson : *The Ironic game : a study of Rotrou's comic theatre*, Berkeley, ed. University of California Press, 1966, p. 46-47.

²⁹⁸ Molière, *L'Impromptu de Versailles*, op.cit., scène 1, p. 829.

²⁹⁹ *Ibid*, scène 2, p. 830.

Les féroces théoriciens français se demandent :

Comment l'esprit de l'auditeur se pourra-t-il persuader que l'un de ces personnages qui a les sens fort accomplis, n'entende et n'aperçoive pas ce qui est dit en sa présence, puisque les yeux du spectateur voyent tout ce qui se fait à deux pas de cette personne qu'on oblige de l'ignorer³⁰⁰ [...] ?

Ils affirment incessamment :

il est fort peu raisonnable [...] qu'un acteur parle assez haut pour estre entendu de ceux qui sont fort éloignez, et que l'autre acteur qui en est bien plus proche, ne l'entende pas ; et qui pis est, que pour feindre de ne le pas entendre, il soit réduit à faire mille grimaces contraintes et inutiles³⁰¹.

Pourtant, il convient donc de modérer aussi la tendance de la critique française consistant à négliger non seulement les apartés mais aussi ses anamorphoses tels les apartés réels-fictifs si proches des remarques subversives du *gracioso* ou de certaines répliques « désillusionnistes » des pièces enchâssées du théâtre espagnol. Dans de nombreuses pièces françaises du Grand Siècle, on relève une présence discrète, courte, mais bien réelle, et même croissante, de ce procédé métathéâtral indirect qui témoigne à son tour bien plus d'une fascination et d'une volonté d'atténuation des interpellations du public directes espagnoles que d'une aversion, comme l'avance Corneille, avec une mauvaise foi certaine.

b - Les didascalies métathéâtrales³⁰²

L'utilisation française de didascalies ou d'« avis en marge³⁰³ » visant à indiquer, comme cela se faisait très souvent en Espagne, uniquement au regard du lecteur / spectateur la dimension fictive et la nature spectaculaire de l'intra-pièce vient clairement confirmer cette hypothèse.

Dans *Ocho comedias y entremeses nunca representados*, les didascalies externes du *poeta* et de l'*autor* indiquant au spectateur / lecteur le début et la fin de l'illusion intérieure sont encore assez limitées, néanmoins dès 1624, dans *El Vergonzoso en palacio*, leur importance progresse et elles deviennent de plus en plus détaillées. « *Entrent Doña*

³⁰⁰ La Mesnardière, *La Poétique*, Paris, éd. Ant. de Sommerville, 1639, p. 271.

³⁰¹ François Hédelin, abbé d'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, *op.cit.*, p. 374-375.

³⁰² Pour distinguer les didascalies qui décrivent l'action sans sortir de l'univers fictif, des didascalies qui envisagent les conditions matérielles de la représentation de cette action fictive, Tichard Hosley oppose quant à lui les didascalies « fictionnelles » (fictional stage directions) aux didascalies « théâtrales » (theatrical stage directions). Nous utiliserons ici plutôt le terme de didascalies métathéâtrales, afin de montrer qu'elles prennent en compte non seulement la représentation mais aussi la métareprésentation ou la pièce enchâssée.

³⁰³ Les didascalies n'ont pas encore de nom au dix-septième siècle. Corneille parle simplement d'« avis en marge » dans son *Discours des trois unités*. Véronique Lochert évoque aussi l'idée d'« apostilles » et rappelle qu'en Espagne règne également un flou terminologique. Les didascalies font en effet partie des *acotaciones*, qui se développent alors dans tous les types de textes au dix-septième siècle, et qui ne désigneront spécifiquement les notes du texte dramatique qu'à la fin du dix-huitième siècle. Cf. Véronique Lochert, *L'Écriture du spectacle. Les Didascalies dans le théâtre européen aux XVI^e et XVII^e siècles*, Genève, éd. Droz, 2009, p. 13.

*Serafine, vêtue en homme, d'un habit noir ainsi que Doña Juana*³⁰⁴ » ; « *mettant le col, la cape et le chapeau*³⁰⁵ » ; « *Elle joue la comédie*³⁰⁶ » figurent par exemple dans cette pièce de Tirso, juste avant la répétition intérieure ne commence. « *Elles sortent*³⁰⁷ » vient clore aussi les multiples indications scénographiques régissant l'entraînement de Serafina.

Encore n'est-ce rien, face aux longues didascalies métathéâtrales explicites présentes non seulement dans les *memorias de apariencias* mais aussi dans le recueil d'*autos* de Calderón, publié en 1677, où l'on lit par exemple au début puis à la fin du spectacle intérieur :

*Au son de la musique, deux globes s'ouvrent en même temps ; dans l'un, un trône de gloire où l'Auteur est assis, dans l'autre, un décor à deux portes où sont peints, sur l'un un berceau, sur l'autre un recueil*³⁰⁸.

et

*Au son de la musique, le globe céleste apparaît de nouveau, laissant voir une table avec un calice et une hostie ; l'Auteur est assis à cette table. Entre le Monde*³⁰⁹.

À ceci s'ajoutent enfin nombre de didascalies implicites telles que ces paroles du Monde :

La Loi après ce prologue
À faire le souffleur est restée.
J'aimerais bien maintenant l'applaudir
Puisque c'est moi qu'elle représente :
Je suis le public de la fête ;
Mais je me tais car voici que commence la représentation³¹⁰

De l'autre côté des Pyrénées, dans *L'Illusion comique* Corneille utilise aussi des didascalies externes légèrement plus courtes qui révèlent indirectement, ou seulement visuellement au spectateur, le début et la fin de l'illusion intérieure. À la scène deux de l'acte I, on lit ainsi : « *Il (=Alcandre) donne un coup de baguette et on tire un rideau derrière lequel sont en parade les plus beaux habits des comédiens*³¹¹ », puis à la scène 6 de l'acte V, Corneille ajoute : « *On tire un rideau et on voit tous les comédiens qui*

³⁰⁴ Traduit de : « *Doña Serafina, con vestido negro de hombre. Doña Juana* », Tirso de Molina, *El Vergonzoso en Palacio, op.cit.*, deuxième journée, p. 467, in Tirso de Molina, *Le Timide au Palais, op.cit.*, p. 23.

³⁰⁵ Traduit de : « *Vase poniendo el cuello y capa y sombrero* », *ibid.*, p. 469, in *ibid.*

³⁰⁶ Traduit de : « *Representa* », *ibid.*, p. 470, in *ibid.*

³⁰⁷ Traduit de : « *Vanse los dos* », *ibid.*, p. 472, in *ibid.*

³⁰⁸ Traduit de : « *Con música se abren a un tiempo dos globos : en el uno estará un trono de gloria, y en él el Autor sentado : en el otro ha de haber representación con dos puertas : en la una pintada una cuna y en la otra un ataúd* », *ibid.*, p. 59, in *ibid.* p. 26.

³⁰⁹ Traduit de : « *Con música se descubre otra vez el globo céleste, y en él una mesa con cáliz y hostia, y el Autor sentado a ella ; y sale el Mundo* », *ibid.*, p. 85, in *ibid.* p. 50.

³¹⁰ Traduit de : « *La Ley después de la loa, / Con el apunto quedó. / Vctoriar quisiera aquí / pues me representa a mí : / vulgo desta fiesta soy ; / mas callaré porque empieza / ya la representación.* », *ibid.*, p. 61, in *ibid.* p. 27.

³¹¹ Corneille, *L'Illusion comique, op.cit.*, I, 2, p. 621.

*partagent leur argent*³¹². » En revanche, le discours de ce metteur en scène qu'est Alcandre fourmille littéralement d'indications scéniques implicites et distanciatrices. Pour ne citer qu'un exemple, à la fin de la scène 3 de l'acte I, Alcandre annonce : « Entrons dans ma grotte afin que j'y prépare / Quelques charmes nouveaux pour un effet si rare³¹³ », et indique ainsi au public de façon audible, certes, mais implicite, que l'évocation magique enchâssée va débiter.

En 1647, lorsqu'il publie son *Véritable Saint Genest*, Rotrou reprend plus largement encore le principe des courtes didascalies explicites de Lope. Il multiplie même celles qui rappellent au lecteur l'enchâssement et le changement de niveau fictionnel. Alors que chez Lope la majeure partie des didascalies est encore consacrée à l'indication de l'entrée ou de la sortie des personnages, parmi les quatre-vingt-neuf didascalies de la pièce française, plus du tiers sont métathéâtrales. Aux multiples appositions du terme « *acteur*³¹⁴ » suivant le nom des comédiens dans la pièce enchâssée, aux nombreux participes présents et propositions relatives comme « *repassant*³¹⁵ », « *tenant son rôle*³¹⁶ », « *qui représentait*³¹⁷ », « *qui faisait*³¹⁸ », qui signalent à la lecture le glissement dans la déclamation, s'ajoutent désormais celles concernant le décor de la pièce encadrée telles « *Le décorateur vient allumer les chandelles*³¹⁹ », « *Une voix chante avec un luth. La pièce commence*³²⁰ », ou encore « *Genest, seul sur le théâtre élevé*³²¹ ». De surcroît, à son tour, Rotrou reprend et multiplie surtout les didascalies métathéâtrales implicites de Lope. Alors que le Dioclétien espagnol disait simplement « Dispose le théâtre et prévois tout ce qui sera nécessaire³²² », Rotrou, insère au début de l'acte II un dialogue entre Genest et le décorateur qui nous apprend indirectement de nombreux détails sur le somptueux décor de la pièce intérieure :

GENEST : Il est beau ; mais encore, avec peu de dépense,
 Vous pouviez ajouter à sa magnificence, [...]
 En marbrer les dehors, en jasper les colonnes,
 Enrichir leurs tympanes, leurs cimes, leurs couronnes,
 Mettre en vos coloris plus de diversité,
 En vos carnations plus de vivacité,

³¹² Corneille, *L'Illusion comique*, op.cit., V, 6, p. 686.

³¹³ *Ibid.*, I, 3, v. 213-214, p. 47.

³¹⁴ Rotrou, *Le Véritable Saint Genest*, op.cit., III, 4, p. 73.

³¹⁵ *Ibid.*, II, 1, p. 52 et 54.

³¹⁶ *Ibid.*, II, 1, p. 51 et 53.

³¹⁷ *Ibid.*, IV, 5, p. 92.

³¹⁸ *Ibid.*

³¹⁹ *Ibid.*, II, 5, p. 57.

³²⁰ *Ibid.*, II, 7, v. 314-333, p. 51-52.

³²¹ *Ibid.*

³²² Traduit de : « pon el teatro, u prevén / lo necesario », Lope de Vega, *Lo Fingido Verdadero*, op.cit., troisième journée, p. 195.

Draper mieux ces habits, reculer ces paysages,
Y lancer des jets d'eau renfondrer leurs ombrages,
Et surtout en la toile où vous peignez vos cieux
Faire un jour naturel, au jugement des yeux ;
Au lieu que la couleur m'en semble un peu meurtrie.

LE DECORATEUR : [...] Joint qu'on voit mieux de loin ces raccourcissements,
Ces corps sortant du plan de ces renfondrements ;
L'approche à ces dessins ôte leurs perspectives,
En confond les faux jours, rend leurs couleurs moins vives,
Et, comme à la nature, est nuisible à notre art
À qui l'éloignement semble apporter du fard.
La grâce une autre fois y sera plus entière³²³.

Palais à colonnes, perspectives ouvrant sur de lointains paysages, petits personnages habillés à l'antique, habillent visiblement la peinture en perspective du fond de scène. Ainsi, comme les didascalies explicites rappelaient le jeu enchâssé des acteurs, et Emmanuelle Hénin et François Bonfils le soulignent³²⁴, ces indications scéniques implicites sur l'illusion perspective annoncent et résument au public la pièce et l'illusion théâtrale à venir. Grâce à cette métaphore picturale, Rotrou avertit donc aussi son spectateur plus discrètement que la pièce aura pour sujet la tromperie et l'illusion dramatique.

Cette tendance à multiplier les didascalies externes à caractère métathéâtral tout en les écourtant, cet effort pour accroître aussi les didascalies intérieures de même caractère se confirment tous deux nettement dans la seconde moitié du Grand Siècle français. De fait, le très court *Impromptu de Versailles* de Molière compte seulement dix-sept didascalies externes et pas moins de six appositions de « *imitant* » à la suite du nom des acteurs. Certes, le nombre de didascalies extérieures est moindre en comparaison de l'œuvre de Rotrou et des premières farces et comédies de Molière, mais elles répondent toujours à un emploi réfléchi et modéré cherchant à souligner rapidement et sans cesse les mécanismes de l'illusion au lecteur / spectateur. De plus, le rôle de metteur en scène et directeur de troupe de Molière dans la pièce-cadre fait véritablement foisonner les didascalies internes signalant directement au public la métathéâtralité. Le cas particulier des apartés moliéresques portant sur le jeu des comédiens étudié précédemment constitue aussi un bel échantillon de cette pratique française exponentielle d'amples didascalies internes. Il suffit d'un exemple et de son adresse à Du Croisy pour le prouver :

Vous faites le Poète, vous, et vous devez vous remplir de ce personnage, marquer cet air Pédant qui se conserve parmy le commerce du beau monde, ce ton de voix sentencieux, et cette exactitude de

³²³ Rotrou, *Le Véritable Saint Genest*, op.cit., II, 3, v. 313-333, p. 51-52.

³²⁴ Présentation du *Véritable Saint Genest* par Emmanuelle Hénin et François Bonfils, op.cit., p. 11.

prononciation qui appuyé toutes les syllabes, et ne laisse échapper aucune lettre de la plus sévère orthographe³²⁵.

Enfin, si la version originale de *L'Illusion comique* présentait encore selon Véronique Lochert « un emploi abondant et désordonné de la didascalie³²⁶ » externe, la version de 1682 n'en comporte que dix-sept dont la plupart, comme nous l'avons remarqué précédemment, dévoilent et révèlent de façon plus brève encore, au public le troisième niveau de théâtralité. Le participe présent « représentant³²⁷ » apposé au nom des acteurs de la représentation interne revient pas moins de trois fois et corrobore notre démonstration.

Bien que la *loa* et la *mojiganga* soient bel et bien très rares en France, les dramaturges français reprennent ainsi fréquemment au théâtre aurique leurs modèles d'adresses au public plus indirectes et plus discrètes que sont les didascalies métathéâtrales. En France comme en Espagne, les didascalies des seizième et dix-septième siècles brisant l'illusion du lecteur / spectateur sont finalement loin d'être inexistantes et leur pratique varie même sensiblement d'un pays à l'autre. En Espagne, les dramaturges n'hésitent pas à afficher la théâtralité et ce monstre qu'est la *comedia* au sein de didascalies explicites multiples et exhaustives. En France, où les théoriciens rappellent sans cesse que les didascalies sont nuisibles à la lecture, que

ces Notes, interrompant la lecture, interrompent la suite des raisonnements et des passions ; et divisant l'application de l'esprit des Lecteurs, dissipent les images qu'ils commençaient à former par l'intelligence des vers, refroidissent leur attention, et diminuent de beaucoup leur plaisir³²⁸,

les dramaturges s'adaptent. Ils apprivoisent la sauvage pratique didascalique espagnole et privilégient de simples appositions au nom du personnage, placées avant les répliques, et surtout des didascalies métathéâtrales intérieures ayant aussi beaucoup à nous apprendre sur la nature du spectacle enchâssé donné à voir sur scène et sur sa place dans l'écriture dramatique et dans la lecture.

c - Les marqueurs linguistiques

Ce penchant français à garder l'esprit des conventions spectaculaires et didascaliques des pièces hispaniques grâce à l'invention de techniques spéculaires moins

³²⁵ Molière, *L'Impromptu de Versailles*, op.cit., scène 1, p. 828.

³²⁶ Véronique Lochert, *L'Écriture du spectacle. Les didascalies dans le théâtre européen aux XVI^e et XVII^e siècles*, op.cit., p. 103.

³²⁷ Par exemple, on lit que Clindor « représente » Théagène, qu'Isabelle « représente » Hippolyte et que Lyse « représente » Clarine. Voir aussi à ce sujet la sous-partie de notre étude intitulée *Des « monstruosités » cornéliennes à l'enchâssement unique*.

³²⁸ D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, op. cit., I, 8, p. 100.

transgressives semble plus clair encore lorsque l'on considère l'importance des marqueurs linguistiques signalant implicitement les enchâssements. Dans les pièces françaises, les didascalies externes et internes sont rudement concurrencées par un usage de la ponctuation et par un changement de niveau de langue qui suggère à l'oreille du public, de façon plus discrète encore, le procédé du théâtre à son miroir. Ainsi, à la scène 7 de l'acte II du *Véritable Saint Genest*, lorsque Genest joue pour la première fois Adrian, en plus de la didascalie externe « *Genest, sous le nom d'Adrian*³²⁹ » et de la didascalie interne où Genest se désigne lui-même comme « *Adrian*³³⁰ », une accumulation de points-virgules indique qu'il fait plus souvent des pauses marquées lorsqu'il prononce le texte enchâssé :

Ne délibère plus, Adrian, il est temps
De suivre avec ardeur ces fameux combattants ;
Si la gloire te plaît, l'occasion est belle ;
La Querelle du Ciel à ce combat t'appelle ;
La torture, le fer, et la flamme t'attend ;
Offre à leurs cruautés un cœur ferme et constant ;
Laisse à de lâches cœurs verser d'indignes larmes,
Tendre aux tyrans les mains et mettre bas les armes ;
Toi, tends la gorge au fer, vois en couler ton sang,
Et meurs sans t'ébranler, debout, et dans ton rang³³¹.

La fréquence de ces pauses souligne un ralentissement de son débit de parole et le début de la déclamation enchâssée. En outre, dans la pièce intérieure, les tournures exclamatives sont bien plus nombreuses que dans la pièce-cadre. Avant la fusion finale des deux niveaux diégétiques, la différence va même presque du simple au double et constitue un anacoluthie qui permet subtilement de faire sentir au spectateur et au lecteur les effets d'intonation plus appuyés des acteurs lorsqu'ils jouent un rôle enchâssé. Cela lui montre que les comédiens haussent aussi plus souvent la voix au cours ou en fin des périodes d'ailleurs plus longues et que le volume sonore est finalement plus soutenu que dans la pièce-cadre. Enfin, une élévation du niveau de langue s'ajoute au système de notation codé et interne au texte que constitue la ponctuation pour indiquer discrètement à l'ouïe fine du spectateur les différents niveaux dramatiques. Aux interjections courantes et aux formes interrogatives directes de la pièce-cadre telles que : « *Quoi ! vous n'ouvrirez point l'oreille à mes avis*³³² ? », la pièce encadrée supplante plus souvent des interjections soutenues et des interrogatives directes inversées. Lorsque la fiction intérieure reprend à la scène 2 de l'acte III, Maximin, acteur dit ainsi : « *Sont-ce là les faveurs, traître, sont-ce les gages / De ce*

³²⁹ Rotrou, *Le Véritable Saint Genest*, op.cit., II, 7, p. 59.

³³⁰ *Ibid.*, p. 59.

³³¹ *Ibid.*, v. 477-486.

³³² *Ibid.*, II, 8, v. 617, p. 65.

maître nouveau qui reçoit tes hommages³³³ », puis il s'exclame « Dieux³³⁴ ! » et « Ô dure cruauté du destin de la cour³³⁵ ! » Des figures de styles recherchées et un vocabulaire extrêmement riche habitent aussi très souvent les tirades de la pièce enchâssée et contrastent avec la simplicité stylistique et la pauvreté lexicale des commentaires des spectateurs intérieurs. À la remarque de Camille au début de l'acte : « Certes à voir entre eux cette confusion, / L'ordre de leur récit semble une illusion³³⁶ », s'oppose notamment le style hyperbolique, métaphorique et anaphorique d'Adrian :

La nouveauté, Seigneur, de ce maître des maîtres
Est devant tous les temps, et devant tous les êtres ;
C'est lui qui du néant a tiré l'univers,
Lui qui dessus la terre a répandu les mers,
Qui de l'air étendit les humides contrées,
Qui sema de brillants les voûtes azurées,
Qui fit naître la guerre entre les éléments
Et qui régla des cieus les divers mouvements³³⁷.

Dans l'édition princeps de *L'Illusion Comique* ainsi que dans celle de 1660, Corneille avait déjà employé cette technique de contraste stylistique. Il suffit de comparer la scène 3 et la scène 7 de la tragédie de l'acte V pour s'en assurer. Alors que dans la première le texte de la pièce enchâssée est ponctué d'une trentaine de points d'exclamation et organisé autour d'une myriade de termes et de figures de styles appartenant au registre épique, la seconde, présentant l'échange entre les spectateurs que sont Pridamant et Alcandre, ne propose que dix points d'exclamation et un vocabulaire plus prosaïque. La structure chiasmique et les termes emphatiques utilisés par Clindor réaffirmant son amour à Rosine, son :

Je n'eus, de mon côté, que l'épée en partage,
Et ta flamme du tien, fut mon seul avantage
Celle- là m'a fit grand en ces bord étrangers ;
L'autre exposa ma tête en cent et cent dangers !
Regrette maintenant ton père et ses richesses !
Fâche-toi de marcher à côté des Princesses³³⁸ ! »

contraste grandement avec la brièveté asyndétique des propos d'un Pridamant si désorienté qu'il ne fera que répéter maladroitement le verbe « voir ». Son « Je vois Clindor, Rosine. Ah ! Dieu ! quelle surprise ! Je vois leur assassin, je vois sa femme et Lyse³³⁹ » répondra d'ailleurs aussi fort simplement aux élégantes comparaisons mythologiques développées

³³³ Rotrou, *Le Véritable Saint Genest*, op.cit., II, 3, v. 679-680, p. 69.

³³⁴ *Ibid.*, v. 707, p. 70.

³³⁵ *Ibid.*, v. 713.

³³⁶ *Ibid.*, v. 673-674, p. 68.

³³⁷ *Ibid.*, v. 683-690, p. 69.

³³⁸ Corneille, *L'Illusion Comique*, op.cit., V, 3, v. 1441-1446, p. 676.

³³⁹ *Ibid.*, V, 7, v. 1749-1750, p. 686.

par le texte enchâssé de Clindor telle : « Les femmes, à vrai dire, ont d'étranges esprits / [...] Et jadis des Titans l'effroyable supplice / Tomba sur Encelade avec moins de justice³⁴⁰. » Bien qu'Encelade ne soit pas l'un des Titans, ici encore, sur la scène française du dix-septième siècle, théâtre à son miroir et décrochage stylistique s'associent symbiotiquement.

Enfin, bien plus tard, Molière réexploite et perfectionne encore ces discrets marqueurs linguistiques permettant de signaler les changements de niveaux dramatiques. Dans son *Impromptu de Versailles*, il transcrit le glissement de la pièce-cadre à la parodie de la prononciation ridicule des acteurs de Bourgogne non seulement *via* maints présentatifs soulignant leur pédanterie³⁴¹ mais aussi à l'aide de tirets et de points de suspension. Au moment où Molière imite Montfleury, juste après une didascalie externe, on lit en effet : « – Vous ne savez ce que c'est. Allez-vous en réciter comme vous faites, vous verrez si vous ferez faire aucun ah ! [...] et voicy comme il faut reciter cela : « Iras-tu ma cher âme...etc³⁴². » Puis, le procédé est ensuite repris plusieurs fois jusqu'à l'imitation finale de De Villiers : « *Seigneur, Polibe est mort..., etc*³⁴³. »

En Espagne, en revanche, les premières éditions dont nous disposons montrent que l'élévation du niveau de langue ou l'accroissement du travail sur le style entre pièce-cadre et pièce encadrée demeurent peu, voire point, perceptibles. Dans *Lo Fingido verdadero*, les interrogations directes inversées restent assez peu nombreuses et les interjections guère soutenues. De même, dans *El Retablo de las Maravillas*, hormis la discrète récurrence de présentatifs, les répliques de Chanfalla et Chirinos décrivant le spectacle intérieur se fondent presque parfaitement à celles de la pièce-cadre. Enfin, ces premiers écrits prouvent que l'utilisation de signes de ponctuation marquant le glissement dans le spectacle intérieur est aussi rare et assez aléatoire. Dans celui d'*El Vergonzoso en el Palacio* par exemple, les deux points ne suivent pas systématiquement les changements de rôles dans le rôle de Serafina dans la répétition intérieure et guident donc bien moins le lecteur que les didascalies métathéâtrales déjà mentionnées.

Ainsi, alors que la plupart du temps, dans les textes espagnols du Siècle d'Or, finalement seules les parenthèses signalant les apartés indiquent clairement que le fragment

³⁴⁰ Corneille, *L'Illusion Comique*, *op.cit.*, V, 3, v. 1441- 1262, p. 676.

³⁴¹ On ne relève pas moins de sept présentatifs du type « Voyez-vous ? » dans cette courte parodie.

³⁴² Molière, *L'Impromptu de Versailles*, éd. 1965, *op.cit.*, scène 1, p. 556. Dans la dernière édition de La Pléiade, le tiret est remplacé par des italiques. Cf. *L'Impromptu de Versailles*, éd. 2010, *op.cit.*, p. 826.

³⁴³ *Ibid.*, p. 827.

de discours ou de spectacle intérieur qu'elles isolent est prononcé d'un ton plus bas, en France les dramaturges expérimentent divers procédés typographiques et stylistiques permettant de proposer au public au cœur du discours et donc, sans changement de niveau dramatique, des signes codés discrets signalant l'enchâssement et les jeux de spécularité.

Si entre les grandes lignes des pratiques nationales, les interpellations indirectes du public du théâtre baroque français se révèlent assez proches du modèle espagnol, une étude détaillée permet donc de mettre au jour une nouvelle émancipation du théâtre à son miroir français. Alors qu'en Espagne, les longues didascalies donnant une large part au spectacle en exhibant au public les mécanismes du théâtre fourmillent, en France, les dramaturges utilisent des interpellations indirectes didascaliques et linguistiques plus discrètes. De même, à partir des traditionnelles interpellations directes du *gracioso*, nos auteurs créent des discours secrets, des sages apartés semblant souvent de pas avoir de destinataire précis et perdant alors en apparence ou partiellement leur nature foncièrement désillusionniste et subversive. Ainsi, parviennent-ils à la gageure de préserver les jeux de spécularité sans changement de niveau dramatique que sont les interpellations du public tout en s'inscrivant dans le prolongement d'un théâtre marqué par la primauté donnée au texte.

5) L'engouement français pour le théâtre sur le théâtre

En France, il existe aussi une autre forme rudimentaire de pièce dans la pièce qui ne présente pas encore de véritable enchâssement structurel : la citation. La citation consiste simplement à insérer un ou plusieurs fragments d'un ouvrage dramatique dans une pièce. Elle établit un jeu de spécularité qui n'implique pas nécessairement de métalepse ou de changement de niveau dramatique. Ce phénomène, que nous nous permettrons de qualifier de théâtre sur le théâtre dans un sens différent des deux acceptions de G. Forestier³⁴⁴, peut être explicite ou implicite et son ampleur est dans les deux cas très variable. Dans les considérations qui suivent, nous nous attacherons donc non pas à dégager la polysémie de ces jeux citationnels mais à nous concentrer sur les différentes formes spéculaires qu'ils revêtent afin de permettre surtout au spectateur d'apprécier le degré de sophistication avec lequel le code conventionnel de l'illusion théâtrale est ici de nouveau manipulé.

³⁴⁴ G. Forestier donne un sens structurel et / ou un sens thématique au théâtre sur le théâtre. Voir G. Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre*, op.cit., p. 13.

Dans le deuxième spectacle des *Songes des hommes esveilleez*, Brosse écrit simplement : « Quoi, Monsieur, vous rêvez³⁴⁵ ! » et reprend une seule réplique issue de la bouche de Clindor dans *L'Illusion comique*³⁴⁶ pour faire un clin d'œil explicite à l'actualité théâtrale de Corneille et constituer au sein d'une pièce enchâssée une seconde forme spéculaire de théâtre sur le théâtre.

Dans *La Suite du Menteur*, en revanche, Corneille, mentionne bien plus longuement et à la fois explicitement et implicitement sa pièce *Le Menteur*. Dès le lever de rideau, Cliton rapproche discrètement les nouvelles aventures de son maître, Dorante, de ses mensonges du *Menteur* : « N'aurons-nous point ici de guerre d'Allemagne³⁴⁷ ? » Puis, à la scène 3, il multiplie les références aux représentations du *Menteur* en ces termes :

Oui, dans Paris, en langage commun
Dorante et le Menteur à présent ce n'est qu'un,
Et vous y possédez ce haut degré de gloire
Qu'en une comédie on a mis votre histoire [...]
Après votre portrait on produit ma figure,
Ce héros de la farce, un certain Jodelet
Fait marcher après vous votre digne valet³⁴⁸

Enfin, à l'origine et jusqu'en 1656, dans le développement supplémentaire déjà évoqué que contenait la scène finale, Philiste tendait même à Dorante un exemplaire imprimé du *Menteur*³⁴⁹. Le procédé de l'autocitation et l'effet de specularité en résultant se font donc toujours plus croissants.

En 1663, lors de la création de *L'Impromptu de Versailles*, Molière mentionne encore plus longuement *Le Portrait du peintre* de Boursault. Aux premières allusions implicites de Mademoiselle Béjart³⁵⁰ dans la pièce-cadre et à la déformation orthographique comique du nom de l'auteur par Molière³⁵¹, au sein de la répétition, l'éloge par les pédants et précieuses à la scène 5 ajoute explicitement le nom de Boursault³⁵² ainsi que le titre de sa pièce dans la répétition enchâssée. « Mais quand jouera-t-on *Le Portrait du peintre* ? » s'exclame La Grange jouant son rôle³⁵³ avant que Molière ne le mentionne

³⁴⁵ Brosse, *Les Songes des hommes esveilleez*, op.cit., III, 4, p. 60.

³⁴⁶ Corneille, *L'Illusion comique*, op.cit., II, 1, p. 624.

³⁴⁷ Corneille, *La Suite du Menteur*, op.cit., I, 1, v. 104, p. 174.

³⁴⁸ *Ibid.*, I, 3, v. 269-282, p. 188-189.

³⁴⁹ « Il lui montre *Le Menteur imprimé* », *ibid.*, p. 368.

³⁵⁰ « Mais puisqu'on vous a commandé de travailler sur le sujet de la Critique qu'on a faite contre vous [...] ayant entrepris, de vous peindre, ils vous ouvraient l'occasion de les peindre aussi, et que cela aurait pu s'appeler leur portrait, à bien plus juste titre que tout ce qu'ils ont fait ne peut-être appelé le vôtre », dit Mademoiselle Béjart à Molière au début de la répétition, renvoyant ainsi directement grâce au terme « portrait » à la répétition du verbe « peindre » à la pièce du *Portrait du Peintre* faite par Boursault, il y a peu. Molière, *L'Impromptu de Versailles*, op.cit., scène 1, p. 824.

³⁵¹ *Ibid.*, scène 5, p. 836.

³⁵² DU CROISY: « Monsieur, elle est affichée sous le nom de Boursault », *ibid.*

³⁵³ *Ibid.*, p. 838.

une ultime fois dans la pièce-cadre³⁵⁴. Comme le faisait Corneille, Molière y cite aussi explicitement ses propres pièces métathéâtrales. S'adressant d'abord dans la répétition-cadre à Mademoiselle du Parc, à Brécourt et à Mademoiselle Molière, le dramaturge leur rappelle à trois reprises leur rôle dans « *La Critique* » renvoyant ainsi à sa pièce *La Critique de L'École des femmes* constituant d'ailleurs une réponse aux critiques sur *L'École des femmes* et proposant donc aussi de nombreux recours à l'autocitation. Ensuite, dans la pièce interne de *L'Impromptu*, deux marquis, Molière et La Grange se disputent pour savoir qui Molière a visé dans « *La Critique de L'École des Femmes* ». À ces trois autocitations explicites se greffe enfin celle de Mademoiselle de Brie, mentionnant dans la pièce-cadre une seconde pièce moliéresque : « Ils se sont fort plaints toutefois de trois, ou quatre mots que vous avez dits d'eux dans *La Critique* et dans vos *Précieuses*³⁵⁵. » Ainsi, en plus des nombreuses citations implicites sur la pièce de son adversaire ou du fait que Molière joue dans le rôle de Molière, deux pièces de son cru sont citées explicitement dont une repose déjà sur du théâtre sur le théâtre ! La spécularité de ces jeux intertextuels devient vertigineuse et forme finalement une sorte de rappel ou de manifeste en abyme d'une grande partie de son répertoire. Ceci n'est guère étonnant dans la mesure où les pièces espagnoles métathéâtrales que lisaient Molière³⁵⁶ fourmillaient de citations et d'autocitations dramatiques.

Dans l'Espagne du Siècle d'Or, les dramaturges prenaient sans cesse les pièces précédentes pour modèle et les citaient parfois phrase par phrase pour le plus grand plaisir du public, qui attendait impatiemment ces moments. Ainsi, dans *La vida es sueño*, Clarín tente de sauver sa vie en mentionnant au soldat la tradition des *autos sacramentales* que Calderón pratiquait si magistralement :

Et si ni l'humilité ni l'orgueil ne vous touche – ces deux personnes qui jouent un si grand rôle dans les *autos sacramentales* – moi qui ne suis ni fier ni humble, mais entre-deux, je vous conjure de nous venir en aide et de nous secourir³⁵⁷,

Calderón propose donc déjà une brève référence implicite à son propre répertoire. À l'inverse, quelques années plus tard, lorsqu'il écrit *El Gran Teatro del mundo*, toute sa

³⁵⁴ Molière, *L'Impromptu de Versailles*, op.cit., scène 5, p. 840.

³⁵⁵ Ibid.

³⁵⁶ Voir à ce sujet la sous-partie de notre étude intitulée *Des « monstruosités » cornéliennes à l'enchâssement unique* et des ouvrages tels que Molière Fournier Edouard, *L'Espagne et ses Comédiens en France au XVII^e siècle*, ou Ernest Martinenche, *Molière et le Théâtre espagnol*, ou encore la plus récente *Bibliographie critique de la littérature espagnole en France* de J. M. Losada Goya.

³⁵⁷ Traduit de : « Y si Humildad y Soberbia / no te obligan, personajes / que han movido y removido / mil autos sacramentales, / yo, ni humilde ni soberbio, / sino entre las dos mitades / entreverado, te pido / que nos remedies y ampare », Calderón, *La vida es sueño*, op. cit., I, 4, p. 99, in Calderón, *La vie est un songe*, op.cit., p. 29.

pièce repose sur l'analogie rigoureuse entre théâtre du monde et monde du théâtre qu'il avait déjà esquissée dans les derniers vers de l'acte II de *La vida es sueño*. Segismundo, encore endormi sous l'effet d'une puissante drogue qu'on lui a administrée, y déclare : « Que ma valeur sans égale se déploie dans les vastes horizons du *grand théâtre du monde* ; et pour que ma vengeance soit à ma hauteur, que l'on voie le prince Sigismond triompher de son père³⁵⁸. » Signalons enfin que parfois, Calderón n'hésite pas non plus à s'autociter explicitement. Dans des pièces comme *No hay burlas con el amor* ou dans *La Desdicha de la voz*, on lit ainsi respectivement : « Est-ce une pièce de don Pedro Calderón³⁵⁹ ? » et « Sans aucun doute / ce doit être une pièce de don Pedro Calderón³⁶⁰. » *La Dama duende* est aussi citée par Calabazas dans *Casa con dos puertas es mala de guardar*, par Candíl dans *Él Galán fantasma*, par Mosquito dans *El Escondido y la Tapada*. À chaque fois, l'allusion laisse l'impression que la *comedia* à laquelle on assiste est comme une parodie de la première³⁶¹ » note L. Picciola.

Avant même Calderón, dont les *comedias* ne furent publiées qu'en 1636, dans l'édition de 1621 de *Lo Fingido verdadero*, Lope de Vega se désigne aussi implicitement comme « l'auteur » de la *comedia de amor* enchâssée lorsqu'il fait dire malicieusement à Ginés, à l'acte II :

Oui, c'est une comédie d'amour ;
 mais **si l'auteur** n'y porte pas remède,
 la fin ne sera pas comique ;
 au dénouement, pas de Mariage ;
 car avec toutes ces figures
 la douleur a fait une tragédie³⁶²

Quelques années plus tard, dans l'édition de 1630 d'*Amar sin saber a quién*, il avoue explicitement être l'auteur de *Las Rimas* :

Vos stratagèmes, madame, c'est votre jeunesse et votre beauté.
 Lope dit quelque part dans ses poèmes,
 sonnet soixante et cinq [...] ³⁶³

³⁵⁸ Traduit de : « Salga a la anchurosa plaza / del gran teatro del mundo / este valor sin segundo. Porque mi venganza cuadre, ¡ vean triunfar de su padre / al príncipe Segismundo ! », Calderón, *La vida es sueño*, op.cit., II, 18, p. 133, in Calderón, *La vie est un songe*, op.cit., p. 29.

³⁵⁹ Traduit de : « ¿ Es comedia de don Pedro Calderón ? », Calderón, *No hay burlas con el amor* in *Obras completas, t. 1, Comedias*, Madrid, ed. Aguilar, 1956, p. 514.

³⁶⁰ Traduit de : « Que debe ser comedia / sin duda de don Pedro / Calderón », Calderón, *La Desdicha de la voz*, op. cit., p. 938.

³⁶¹ L. Picciola, *Corneille et la Dramaturgie espagnole*, op.cit., p. 127.

³⁶² Traduit de : « y aunque es comedia de amor, / si el autor no la remedia, / no tendrá fin de comedia, / pues no ha de parar en bodas. / porque las figuras todas / las hace el dolor tragedia », Lope de Vega, *Lo Fingido verdadero*, op.cit., deuxième journée, p. 185.

³⁶³ Traduit de : « Tu edad es lindos hechizos. / Dice allá en sus Rimas Lope, / soneto sesenta y cinco [en réalité dans le 72] [...] », Lope de Vega, *Amar sin saber a quién* in *Comedias escogidas*, op.cit., p. 456, in *Aimer sans savoir qui*, op.cit., p. 326.

Comme le montre précisément Felipe B. Pedraza Jiménez dans son article sur la réécriture chez Lope de Vega³⁶⁴, le Phénix, dans sa production dramatique, cite même déjà très souvent largement ses vers ainsi que ceux d'autres pièces qu'il traduisait.

Il s'agit cependant presque toujours de citations ponctuelles et on trouve rarement un travail spéculaire de citations explicite aussi approfondi que celui que nous présente Molière dans *L'Impromptu*. C'est que même si, de part et d'autre de la frontière, comme le rappelle Castillo Solórzano dans les *Aventuras del bachiller Trapaza*, il n'y avait pas de notion de propriété intellectuelle, même si en France comme en Espagne la notion d'imitation créatrice prévalait, le public espagnol était en fait bien plus rompu à ce type d'emprunts que le public français³⁶⁵. En reprenant le modèle spéculaire de la citation, Molière et nos auteurs estimaient donc nécessaire d'insister plus clairement sur leurs références, de rappeler plus explicitement leur cadre originel, afin de faire véritablement réagir leurs spectateurs. Une fois encore la différence de public entre les deux pays explique une différence d'usage entre deux pratiques spéculaires transfrontalières.

Une seconde modulation effectuée par nos auteurs français dans l'usage du théâtre sur le théâtre est notable. En France, le redoublement thématique et les citations sont presque toujours accompagnés d'une théâtralisation effectuée par le regard d'un spectateur externe. Autrement dit, exception faite peut-être de *La Suite du Menteur* et des citations de Cliton, depuis Brosse jusqu'à Molière, la citation d'un auteur ou d'une pièce antérieure semble quasiment systématiquement synonyme de changement de niveau dramatique. Si le regard de Lisidor est encore timide dans *Les Songes des hommes esveillés*, il est évident et massif dans *L'Impromptu de Versailles* où chaque citation est prononcée sous les yeux d'une partie de la troupe moliéresque. Ainsi, l'unité d'action centrée autour d'un spectacle au sens large et l'unité d'intérêt définie autour d'un public sont à nouveau préservées et les jeux spéculaires de citations prennent une allure nettement plus orthodoxe.

Si la citation ou le théâtre sur le théâtre est une constante au dix-septième siècle des deux côtés des Pyrénées, en France, les dramaturges se montrent en définitive plus précautionneux, plus attentifs et surtout plus « pédagogues » envers leur public. Soucieux

³⁶⁴ Cf. B. Pedraza Jiménez Felipe, « Algunos mecanismos y razones de la rescritura en Lope de Vega », article disponible en ligne : http://cvc.Cervantès.es/literatura/criticon/PDF/074/074_111.pdf.

³⁶⁵ Cf. Alonso de Castillo Solórzano, *Aventuras del bachiller trapaza*, disponible en ligne <http://users.ipfw.edu/jehle/CERVANTE/othertexts/Trapaza.pdf>

de garder les multiples effets des citations de leurs collègues hispaniques – qui mériteraient à eux seuls une étude à part entière – nos auteurs choisissent de les souligner de façon explicite et de les enchâsser afin d'avertir leurs spectateurs mondains tout en évitant de choquer les spectateurs doctes. Se guider sur les goûts de leur double public : telle est donc précisément la principale règle à laquelle les dramaturges français s'en tiennent aussi dans leur travail sur les jeux citationnels métathéâtraux, ce qui n'est finalement pas si loin, nous le savons bien, de celle d'un Lope de Vega³⁶⁶.

6) La progressive dénaturation des jeux spéculaires simples

Pour parfaire leur travail, nos dramaturges vont aussi modifier voire dénaturer les jeux de théâtre spéculaires espagnols simples en leur conférant une fonctionnalité croissante. Peu à peu, nos auteurs choisissent de renforcer les liens et les influences sur l'action principale des intermèdes, des rôles dans le rôle, des interpellations du public et du théâtre sur le théâtre au point de leur faire perdre leur autonomie originelle.

Déjà, dans la sérénade du *Malade imaginaire*, Molière et Lully explorent au moins implicitement des liens thématiques entre différents spectacles. Le rythme de composition de l'élève musicien qui chantonne à mi-voix, s'arrête, repart et fait de nouveau de longues pauses, soutient en fait une intention satirique qui accroît celle de toute la pièce de Molière.

Comme le note Lila Maurice-Amour :

Lully n'a-t-il pas en effet, [sous prétexte d'exercice et de répétition], fabriqué insidieusement une maligne parodie des tics et procédés à l'italienne –trilles, *passagi*, longs soupirs coupés de silence – dont il professe la détestation, en dépit de l'engouement d'un certain public³⁶⁷ ?

La sérénade moliéresque devient ici un support de la critique globale du goût consumériste de toutes les sphères artistiques et présente ainsi au minimum une fonction démonstrative.

Mieux encore, dès 1644, dans *Le Menteur*, les jeux de rôles de Dorante participent aussi à la réflexion sur la mécanique du mensonge et des lois de la galanterie que présente toute la pièce de Corneille. En supprimant la scène d'exposition où, dans le modèle espagnol, Géronte explique les tendances de son fils, Dorante, à prendre des libertés avec la vérité et sa décision de le marier, Corneille signale en effet d'emblée qu'il écartait l'intrigue traditionnelle du mariage voulu par le père et refusé par le fils, au profit d'un développement dramatique centré autour de la personnalité de Dorante et de sa propension

³⁶⁶ Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, op. cit., v. 45-46, 152-153, 209-210, 364-365.

³⁶⁷ Lila Maurice-Amour, « Rythme dans les comédies-ballets de Molière », in *RHT*, 1974, II, p. 126.

au mensonge. Dès lors, bien loin d'être accessoires ou superflus, les divers rôles dans le rôle de Dorante prennent soudain une importante fonction de démonstration : ils permettent au spectateur de découvrir en action *hic et nunc* sa propension au mensonge.

Enfin, même lorsque les liens thématiques ne sont pas flagrants, nous avons vu à maintes reprises que contrairement aux jeux espagnols, côté français, le regard d'un spectateur fictif vient assez vite se poser sur les intermèdes, les jeux de rôles et les citations qui en étaient dépourvus. De la sorte, il les lie au moins structurellement à la pièce-cadre en leur donnant au minimum l'apparence d'un prolongement visuel et une fonction décorative. Ainsi dotés, ils contribuent à renforcer le divertissement et le spectaculaire de toute la pièce. Ceci est particulièrement sensible dans les cas des ballets finaux des comédies-ballets de Molière comme le *Malade imaginaire* ou *Le Bourgeois Gentilhomme* qui ont pour fonction minimale de renforcer la pompe, le merveilleux, bref l'illusion que constitue le reste de l'œuvre. C'est d'ailleurs ce que soulignait déjà J. Schérer lorsque reprenant à d'Aubignac l'expression de « spectacle magnifique », il écrivait :

Le « spectacle magnifique » que demande la « pompe » peut aussi être offert au public en même temps qu'aux personnages de la pièce quand ceux-ci assistent à un divertissement donné en leur honneur³⁶⁸.

Dans la France du dix-septième siècle, le travail conjugué de nos auteurs sur les liens structuraux ou thématiques des jeux spéculaires simples avec l'action principale les fait donc considérablement évoluer. Progressivement, ils mutent en jeux spéculaires enchâssés dotés d'une fonctionnalité minimale. Dès lors, ils deviennent synonymes d'une nette métalepse et tendent ainsi, malheureusement, à perdre leur spécificité.

De cette première observation des jeux spéculaires complexes et simples du Grand siècle, on peut conclure qu'à cause du carcan des règles de composition dramaturgique en vigueur en France, structurellement parlant, nos jeux de miroirs sont toujours plus discrets, plus mesurés ou mieux insérés que leurs homologues espagnols. Afin de conserver l'esprit des jeux de spécularité des *comedias* lopesques et d'exprimer leur liberté et leur originalité, les hommes de théâtre français du moment ont compris qu'il était nécessaire pour eux de

³⁶⁸ J. Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, op.cit., p. 162.

se rapprocher le plus possible des règles d'Aristote. Ni ennemis ni esclaves des principes de ce dernier, ils ont donc su trouver des équivalents des procédés métathéâtraux espagnols dans le goût français. En simplifiant les enchâssements auriques multiples, en créant des répétitions dans la répétition, des enchâssements parfaits et optimaux et en instaurant une fonctionnalité de plus en plus fréquente même dans les jeux originellement sans métalepse, les dramaturges français, assagis mais non soumis, ont ainsi excellé dans l'art de la dissimulation, dans l'exaltation apparente de la rigueur et de l'ordre, leur permettant d'atteindre, par-delà des structures profondément audacieuses, un esprit d'harmonie et de symétrie à l'image de la galerie des glaces de Versailles. En redéfinissant avant tout les unités d'action et de temps puis, plus tardivement, avec un Molière, l'unité de lieu en stricts termes de théâtre, autour de l'idée d'une représentation-cadre, en mettant au premier plan une unité d'intérêt autour d'un spectateur extérieur dont le regard assurait une liaison entre toutes les scènes, ils sont parvenus à présenter encore un temps aux doctes français des pièces finalement construites sur une profonde duplicité voire multiplicité d'actions, de genres mais aussi de temps et *a fortiori* de lieux. Sous le voile d'une illusion principale normée au minimum autour d'une action et d'une durée, bien souvent, le spectateur français du Grand Siècle a continué à voir sur la scène divers événements et lieux à la fois passés et présents, procédé baroque s'il en est. *In fine*, le théâtre à son miroir français est donc bien un art de l'irrégularité dans la régularité, un art certes beaucoup utilisé avant la Fronde mais un art qui a pourtant connu son plein succès en France dans la deuxième moitié du siècle, plus exactement dans la période 1660-1680, c'est-à-dire durant la période classique. À la fois, sorte de prototype révolutionnaire et d'étrange modèle d'ordre pour conjurer le désordre, le théâtre à son miroir français traverse ainsi étonnamment ce qu'il est convenu d'appeler les « périodes littéraires » et remet en cause l'esthétique du siècle dans son intégralité !

Néanmoins, l'extrême fin du dix-septième et le début du dix-huitième siècles connaissent une mutation sociale majeure engendrant un recul net du théâtre à son miroir français. Désormais, émergent une mentalité et une philosophie basées sur le règne de la raison, sur le goût du « scientisme », et sur la prédilection pour les expériences naturelles et réelles. On cherche dès lors, à se défaire des superstitions ainsi que de toutes les formes d'esthétisme et d'artifices fictionnels devenus synonymes de dissimulation ou d'opacité. Les essais politiques, les romans par lettres, les drames bourgeois, révolutionnaires réalistes puis naturalistes fleurissent et dominent alors la scène littéraire en réduisant quantitativement et qualitativement tous les suspects jeux de spécularité. Le spectateur se

retrouve face à un théâtre résorbant l'écart entre fiction et réalité et représentant majoritairement des affaires courantes et des idéaux politiques ou sociaux partagés avec ses concitoyens, un théâtre en somme, où, lorsqu'ils subsistent encore, les jeux métathéâtraux manquent de profondeur et se réduisent désormais à la dénonciation des masques de la comédie mondaine. À part la production métadramatique de Marivaux et *Les Acteurs de bonne foi* ou encore *Le Jeu de l'amour et du hasard*, déjà largement étudiées par la critique³⁶⁹, cette période doit donc être considérée comme un hiatus dans la production métadramatique française. En rappelant le fait que le métathéâtre ne s'intéresse pas au monde extérieur mais surtout à lui-même, Lionel Abel, le suggère d'ailleurs clairement³⁷⁰. Et à Yann Robert de parachever magistralement ses propos en parlant « d'une incompatibilité fondamentale entre le théâtre d'actualité et le métathéâtre³⁷¹ ».

Cependant, le progressif abandon de la conception dramatique se nourrissant des idées aristotéliennes sur la *mimesis* ainsi que le relatif désengagement du théâtre vis à vis de l'actualité sociale et politique font évoluer la situation et permettent au monde scénique de la fin du dix-neuvième siècle de redevenir enfin un lieu clos et éloigné de la réalité, capable de se reconnaître en tant que pratique artistique et par là de redécouvrir la métathéâtralité. Vers 1900, les jeux de specularité français quittent leur situation relativement marginale et resurgissent nettement sur notre scène. Le retour des hommes de théâtre « complets », la vague d'« hispanomanie » redécouvrant les trésors des *comedias* du Siècle d'Or et la « spectacularisation » de la vie publique accroissent ensuite encore progressivement le goût des nouveaux dramaturges pour les formes réfléchies si bien que dans les années 1950, leur retour sur notre théâtre moderne prend des dimensions inédites. Si le dix-septième siècle a inventé le procédé du théâtre à son miroir, la seconde partie du vingtième s'avère en être le plus gros consommateur. Dès lors, il convient à présent d'étudier les formes spéculaires françaises modernes afin de relever non seulement leur proximité structurelle avec les formes anciennes mais aussi leurs étonnantes capacités d'innovation. Voyons donc comment nos dramaturges modernes ont visité et revisité les procédés élaborés par leurs lointains aînés.

³⁶⁹ Voir les ouvrages mentionnés en notes dans l'introduction.

³⁷⁰ Lionel Abel définit le métathéâtre : « as a theater not concerned about the world "outside" the theater, but only with the theater itself », *Tragedy and Metatheatre : Essays on Dramatic form*, New York, éd. Homes y Meier Publishers, 2003, p. 2. Nous traduisons : « comme un théâtre qui ne s'intéresse pas au monde "extérieur" mais uniquement au théâtre lui-même. »

³⁷¹ Yann Robert, « Une révolution sans métathéâtre ? Le Drame révolutionnaire entre Molière et Aristophane », communication présentée lors du colloque intitulé *Le métathéâtre au XVIII^e siècle* organisé par l'équipe Phoenix, les 4 et 5 novembre 2011, à la Maison de la Recherche en Sorbonne.

II. LE THÉÂTRE À SON MIROIR FRANÇAIS DU VINGTIÈME SIÈCLE : ENTRE SENSIBILITÉ À LA TRADITION ET DÉSIR D'INNOVATION

Le théâtre à son miroir du vingtième siècle consiste-t-il en une simple imitation des formes spéculaires de l'Espagne baroque et de la France classique ou en une ferme revendication de ces cultures et de ces traditions dramatiques ? En outre, si assimilation et acceptation pleine et entière de ces types anciens de construction métadramatique il y a, lesquels dominent ? Il est grand temps que débute à présent un second temps de notre étude consacré à l'élucidation de ces questions.

II.1 PERMÉABILITÉ AUX STRUCTURES SPÉCULAIRES DE L'ESPAGNE BAROQUE ET DE LA FRANCE CLASSIQUE

L'analyse de la porosité aux traditions hispaniques et françaises de nos formes métathéâtrales nationales du vingtième siècle suivra la même organisation que précédemment en abordant tout d'abord les très nombreuses reprises des modalités d'inclusion des anciens jeux spéculaires complexes.

A) LES JEUX DE MIROIR COMPLEXES

1) Modalités d'inclusion dans la structure dramatique :

a - Le retour du goût pour l'enchâssement multiple et complexe

Les dramaturges français modernes qui choisissent de reprendre la technique du théâtre à son miroir rendent parfois un hommage explicite aux premiers jeux spéculaires auriques. Ainsi, en intitulant sa pièce en 1949 le *Tableau aux Merveilles*, Jacques Prévert souligne d'emblée qu'il s'inspire du *Retablo de las Maravillas* de Cervantès. De surcroît, J. Prévert reprend clairement la technique des enchâssements multiples et complexes de

l'intermède cervantin. Le *Tableau aux Merveilles* met également en scène deux comédiens ambulants, nommés comme chez Cervantès, Chanfalla et Chirinos et un petit musicien qui présentent un spectacle devant les notables d'un village espagnol. Bien qu'ils annoncent à leurs spectateurs, désormais incarnés par le Préfet, le Sous-Préfet, le Capitaine Crampe et leurs épouses, qu'ils font défiler devant eux Samson, le taureau de Salamanque, les rats de l'arche de Noé, Salomé et enfin Job, ici aussi, l'intra-scène demeure vide. Le spectacle encadré reste un simple « drap blanc, une couverture blanche ou n'importe quoi de blanc³⁷² », si bien qu'exactement comme le public aurique de l'intermède de Cervantès, le public français moderne se retrouve face à ce que nous avons précédemment nommé du « non-théâtre dans le théâtre ». J. Prévert renoue donc avec la technique cervantine de l'enchâssement multiple et avec la dialectique entre affirmation et négation, suggestion / effacement d'un troisième degré théâtral. Son tableau n'est pas, comme l'intermède de Cervantès, lui-même inséré dans une comédie impliquant un quatrième plan dramatique et un nouvel emboîtement. On ne retrouve pas, dans le terme « tableau », la possibilité d'un supra-plan, dans lequel Chanfalla serait un marionnettiste manipulant devant le public réel les pantins que sont les autres personnages. Il n'en reste pas moins que lors de la publication, J. Prévert choisit d'insérer son *Tableau aux Merveilles* dans un recueil portant le nom de *Spectacle*, comme s'il cherchait aussi à recréer un nouveau ou un quatrième niveau spectaculaire et à rendre ainsi un ultime et indirect hommage à Cervantès.

En 1956, dans *Le Balcon*³⁷³, intitulé originellement *España* en référence à l'Espagne de Franco³⁷⁴, J. Genet reprend aussi le modèle aurique des enchâssements en gigogne. La maison close d'Irma où a lieu la pièce-cadre renferme trente-huit salons ou théâtres clandestins dont quatre où nous rentrons pour assister à des pièces intérieures. En outre, peu à peu la pièce-cadre se révèle être également une représentation théâtrale enchâssée dans laquelle chacun des personnages, y compris Irma, joue un second rôle fondé sur le fantasme du retour à l'ordre. Irma l'avoue en personne au tomber de rideau : « Redistribuer les rôles...endosser le mien³⁷⁵... » Puis elle s'adresse directement au public

³⁷² J. Prévert, *Le Tableau des Merveilles (divertissement)*, op.cit., p. 283.

³⁷³ J. Genet, *Le Balcon*, op.cit., p. 257-444.

³⁷⁴ En mai 1957, dans le magazine *Arts*, Genet déclarait en effet au sujet du *Balcon* que son « point de départ se situait en Espagne, l'Espagne de Franco ». Cf *Arts*, n°617, 1^{er} mai 1957. Cette Espagne de Franco est aussi évoquée au sein du texte avec l'expression « la valle de los Caidos » qui est l'endroit où Franco fit construire un mausolée pour rendre hommage aux nationalistes morts pendant la guerre civile. On relève aussi d'autres références à ce pays comme un énorme crucifix espagnol au premier tableau, le fait que le général nomme sa jument son « beau genêt d'Espagne » au troisième tableau, que la mère maquereelle s'appelle Irma et sa fille préférée Carmen. Si Genet a finalement rejeté ce titre, sans doute est-ce à cause du sens restreint de *España* face aux multiples significations que propose *Le Balcon*.

³⁷⁵ J. Genet, *ibid.*, p. 349.

et ajoute : « ...préparer le vôtre³⁷⁶ ... » Cette mention du rôle du véritable public ainsi que le reflet sur la scène d'un lit qui serait placé dans la salle³⁷⁷ invitent alors *in fine* à considérer un supra-plan théâtral, constitué, paradoxalement, par la réalité même de la salle théâtrale dans son intégralité. Ainsi, au-delà des enchâssements multiples et des quatre niveaux de représentation on retrouve même ici, au niveau de la pièce-cadre, et donc de façon inversée et adaptée, le principe cervantin du « non-théâtre dans le théâtre » ou l'affirmation / effacement d'un dernier niveau théâtral.

La même année, E. Ionesco confirme cette prédilection française pour les structures démultipliées et raffinées. *L'Impromptu de l'Alma ou le Caméléon du berger*³⁷⁸, propose d'emblée trois pièces encadrées qui reprennent ce qui semblait être initialement la pièce-cadre. Lorsque la pièce commence, on voit l'auteur dramatique Ionesco dormir au beau milieu de ses livres et de ses manuscrits. Puis, il reçoit la visite d'un docteur, Bartholoméus I, qui vient chercher sa nouvelle pièce intitulée *Le Caméléon du berger* car un théâtre veut la mettre en scène. Ionesco commence alors à lui lire le début de son œuvre qui n'est autre que le début de *L'Impromptu de l'Alma* : Ionesco dort sur son bureau, Bartholoméus I sonne, frappe et l'appelle pour se renseigner sur sa nouvelle pièce. La nouvelle pièce de Ionesco et la réalité fictive de la pièce-cadre semblent ainsi mot à mot identiques jusqu'au moment où un deuxième Bartholoméus se fait remarquer en sonnant à la porte. Ionesco le fait entrer, lui fait prendre place et tout le début recommence à apparaître puisqu'il lui improvise encore une seconde lecture mise en espace de la pièce soit disant intitulée *Le Caméléon du Berger* renvoyant finalement au début de *L'Impromptu de l'Alma*. Peu après, Bartholoméus III s'annonce à la porte et comme les deux autres, il se renseigne sur le progrès de la nouvelle pièce. Ionesco recommence alors encore une fois à lire le début, tout en soulignant ironiquement son effort d'éviter les répétitions. À ce triple enchâssement succède ensuite la mise en scène d'un faux salut puisque les personnages conservent leur identité fictive de docteurs comme en témoigne la réplique suivante de Ionesco :

La pièce est finie... Revenez en scène ! (Arrêt brusque du bruit confus des coulisses, puis, un à un, les personnages Bartholoméus I, Bartholoméus II, Bartholoméus III, viennent se mettre au rang dans le fond, derrière Ionesco qui se lève et dit [...] Mesdames et messieurs, le texte que vous avez entendu est puisé, en très grande partie, dans les écrits des docteurs ci présents³⁷⁹).

³⁷⁶ J. Genet, *Le Balcon*, op.cit., p. 349.

³⁷⁷ « Sur la paroi de droite un miroir – dont le cadre est doré et sculpté – reflète un lit défait qui, si la pièce était disposée logiquement, se trouverait dans la salle, aux premiers fauteuils d'orchestre. », ibid., p. 264.

³⁷⁸ E. Ionesco, *L'Impromptu de l'Alma ou le Caméléon du berger*, op.cit., p. 423-466.

³⁷⁹ Ibid., p. 463-464.

Enfin, le spectateur assiste à une ultime représentation de Ionesco devenu lui-même docteur³⁸⁰. Au total, on relève cette fois pas moins de sept pièces enchâssées, cinq niveaux de représentation, ainsi qu'une tendance à jouer du non-théâtre dans le non-théâtre. Depuis, J. Prévert jusqu'à J. Genet et E. Ionesco, le théâtre français des années 50, enfin libéré de l'unité d'action, rend ainsi un profond hommage aux enchâssements multiples et complexes auriques. Pour autant, nos dramaturges ne délaissent pas leur tradition française classique.

b - De la vague des comédies des comédiens aux simulacres de répétition

De façon plus explicite encore, la scène française moderne fait référence à la tradition des répétitions intérieures du Grand Siècle. Bien que le schéma archétypal qui enchâsse une représentation théâtrale reste présent au vingtième siècle, la répétition constitue désormais le canevas structural le plus répandu³⁸¹. Ainsi, dès 1937, Giraudoux reprend et salue directement la vague française des comédies des comédiens et plus particulièrement la structure de cette vaste répétition enchâssée qu'est *L'Impromptu de Versailles* de Molière. Au début de son *Impromptu de Paris*, on apprend que les acteurs du personnage nommé Jovet – dont le modèle fut donc déjà, comme Molière, un homme de théâtre complet³⁸² – se rassemblent sous nos yeux en échangeant justement quelques répliques de *L'Impromptu de Versailles* de Molière doivent répéter une pièce de Racine. À la didascalie initiale : « *La scène est la scène même de l'Athénée, un après-midi de répétition*³⁸³ », s'ajoute ainsi la remarque de Renoir à la petite Vera : « Toi, tu vas prendre ta scène avec Andromaque³⁸⁴. » Puis, Jovet arrive, rectifie le décor et dit à sa troupe, au moment de commencer son échange avec le fâcheux Robineau : « faites une petite répétition à l'italienne, là, au jardin³⁸⁵. » À l'image de la parodie avortée des auteurs de

³⁸⁰ Le début de cette ultime représentation est marqué par la didascalie suivante : « *Marie, qui est arrivée tout près de Ionesco pendant qu'il prononçait cette dernière phrase, met brusquement la robe sur les épaules de celui-ci.* », in E. Ionesco, *L'Impromptu de l'Alma ou le Caméléon du berger*, op.cit, p. 465.

³⁸¹ On pense de nouveau à *Six personnages en quête d'auteur* de Luigi Pirandello où la troupe se réunit pour répéter une pièce et se termine sur cette adresse du directeur aux comédiens : « Vous pouvez vous en aller ! Que voulez-vous qu'on fasse maintenant ? Il est trop tard pour reprendre la répétition. À ce soir ! ». Toutefois, nous ne nous attarderons pas sur l'œuvre italienne afin de ne pas s'écarter du cadre franco-hispanique dont la richesse et la complexité nous occupent entièrement.

³⁸² « Acteur, spectateur, machiniste et costumier, accessoiriste, peintre, souffleur et éclairagiste, j'ai assumé tous les rôles », disait en effet Jovet in Préface à Niccolo Sabbatini, *Pratiques pour fabriquer scènes et machines de théâtre*, Neuchatel, éd. Ides et calendes, 1942, p. XXXII.

³⁸³ Giraudoux, *L'Impromptu de Paris*, op.cit, scène 1, p. 673.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 676.

³⁸⁵ *Ibid.*, scène 3, p. 683.

l'Hôtel de Bourgogne faite par Molière, se trouve donc bien ici, une première amorce de répétition dans une autre. Enfin, de son côté, malgré son entretien visant à « expliquer le théâtre » à Robineau, Juvet poursuit aussi ses préparatifs. Il continue à préparer Raymone à la répétition générale, lui tamponne les amygdales et constate dans son avant-dernière réplique :

Et maintenant cher monsieur Robineau, nous voudrions bien poursuivre ce bavardage... mais il y a le théâtre ! Il nous reste une heure pour la répétition. En scène les enfants ! Amène ta gloire Léon³⁸⁶.

Dès lors, bien que nous n'assistions pas à la répétition du texte de la pièce à proprement parler, on constate que toute la pièce de Giraudoux est construite sur l'enchâssement de deux amorces de répétitions théâtrales, exactement comme l'est *L'Impromptu de Versailles*.

Bien sûr, on pense aussi à *La Répétition ou l'Amour puni* de J. Anouilh, publié en 1947, dont le titre suggère d'emblée l'emboîtement d'une répétition. Le texte le confirme rapidement grâce aux propos des personnages et aux nombreuses didascalies de l'auteur. À l'« Oublions tout et répétons³⁸⁷ » du Comte indiquant que ce dernier veut que sa femme, leurs amis, et la jeune fille Lucile, chargée initialement de garder des enfants, commencent au plus vite à préparer la représentation de *La Double inconstance* qu'il veut donner pour animer l'une de ses fêtes estivales, le paratexte didascalique ajoute continuellement que « *Le Comte et Lucile [sont] en costumes³⁸⁸* » qu'« *il commence³⁸⁹* » ou encore que « *Lucile se met docilement en place pour répéter³⁹⁰* ». Enfin, le fait que la troupe s'entraîne même à saluer³⁹¹ rappelle une ultime fois la spécificité de la structure enchâssée de cette pièce et ses échos avec les comédies des comédiens françaises.

Parfois aussi, sur la scène française, le lexème « répétition » n'apparaît jamais et le lecteur déduit seulement de signes plus discrets qu'il assiste à un filage. En 1958, dans *Les Nègres* de J. Genet, bien que l'un des personnages, Archibald, annonce que va maintenant commencer une pièce dans laquelle on va voir son groupe de Noirs tuer une blanche, maints indices tacites dans la conduite du spectacle renvoient à une répétition théâtrale : le Gouverneur lit tout haut un texte qu'il aurait dû apprendre en coulisse et qu'il devrait réserver pour plus tard ; bien des comédiens ne font pas, au moment prévu, ce qu'ils doivent faire, se révoltent contre leur rôle ou sortent du texte pour régler leurs comptes

³⁸⁶ Giraudoux, *L'Impromptu de Paris*, op.cit., scène 4, p. 705.

³⁸⁷ J. Anouilh, *La Répétition ou l'Amour puni*, op.cit., II, p. 39.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 35.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 39.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 41.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 68.

personnels ; l'identité de la victime blanche change au gré des « reprises » du récit par Village ; l'heure et le lieu du crime tout autant ; enfin, il est souligné que c'est la énième fois qu'on reprend la pièce avec, chaque fois, le même protagoniste (Village) et une victime tournante ! Ici, la référence aux structures des comédies des comédiens françaises est donc aussi sensible mais implicite.

Reste que dans cette œuvre, comme bien souvent dans les pièces françaises, on ne parvient jamais vraiment à savoir s'il s'agit véritablement d'une répétition théâtrale ou si tout ceci n'est qu'une représentation aux allures de répétition... Ce jeu d'équivoques n'est pas nouveau et nous avons vu que, dans *Pedro de Urdemalas*, Cervantès en usait déjà. De même dans *Lo Fingido Verdadero*, l'inclusion des prises de paroles spontanées de l'empereur donnaient à la représentation intérieure des airs de répétition³⁹². J. Genet renoue donc non seulement avec la tradition française de la répétition intérieure mais aussi avec celle de ses simulacres issue de la scène espagnole.

De même, si l'on reprend le texte de Giraudoux, on remarque qu'au moment où la répétition de la pièce de Racine doit enfin débiter, la gloire ne redescend pas et Robineau s'exclame : « Tant mieux !... c'est du théâtre³⁹³ ! », suggérant aussi que ces deux répétitions enchâssées et le dialogue avec Jouvett forment en fait une véritable représentation théâtrale, un impromptu.

Les dramaturges français modernes parviennent donc à un savant-dosage entre leurs deux héritages dramaturgiques. En reprenant la pratique française des répétitions dans la répétition, ils jouent un nouveau tour à l'univocité des règles d'unités classiques et y ajoutent une ambiguïté foncièrement hispanique.

c - Hommage à l'enchâssement français d'une improvisation théâtrale

Nos dramaturges savent aussi rendre un hommage complet au modèle plus proprement français de l'enchâssement de répétitions reposant sur des improvisations théâtrales. Si Cervantès avait certes, esquissé ou laissé entendre ce principe dans son *Retablo de las Maravillas*, il revenait uniquement à la scène française du Grand Siècle,

³⁹² Marcela et Octavio ont pourtant bel et bien disparu.

³⁹³ Giraudoux, *L'Impromptu de Paris*, op. cit., scène 4, p. 705.

incarnée par Molière, d'en avoir proposé un modèle abouti³⁹⁴. Or c'est bien en s'appuyant sur ce modèle unique de *L'Impromptu de Versailles*, que Giraudoux, E. Ionesco et Cocteau proposent sur la scène moderne des improvisations théâtrales enchâssées dans une autre improvisation théâtrale cadre. Dans la pièce de Giraudoux, le dialogue entre Jovet et Robineau qui a soudain lieu devant les autres acteurs et qui tente d'expliquer à un novice le théâtre « en un quart d'heure³⁹⁵ » forme bien un impromptu dans une pièce-cadre qui en porte le titre. Par-delà ses avortons de répétitions raciniennes, ce dramaturge impose donc ici surtout un effet d'enchâssement improvisé doublement fidèle à l'exemple français moliéresque.

Mieux encore, en 1956, dans *L'Impromptu de l'Alma*, les contradictions du personnage de Ionesco qui commence par dire à Bartholoméus que sa pièce intitulée *Le Caméléon du berger* n'est pas encore achevée et affirme ensuite que la majeure partie serait finie ainsi que ses variations, prouvent qu'il improvise en fait à trois reprises une pièce dans la pièce-cadre. De plus, lorsque ce personnage de l'auteur avoue s'être improvisé docteur à la fin de la pièce-cadre et s'exclame « Excusez-moi, je ne le ferai plus, car ceci est l'exception³⁹⁶ », il emboîte aussi un nouvel impromptu. Ainsi, dans la pièce de E. Ionesco, le spectateur français se trouve face à quatre impromptus enchâssés dans l'impromptu-cadre. On ne peut, il nous semble, rendre un hommage plus clair à la pièce et l'héritage unique que forme *L'Impromptu de Versailles*.

Enfin, en 1962, le marquis de la pièce-cadre de Cocteau intitulée *L'Impromptu du Palais-Royal*, s'exclame pour présenter la première action enchâssée :

Voilà l'essentiel de cet *Impromptu* ; un épouvantable mélange de ce que nous sommes et de ce que nous ne sommes pas. Un piège ! Car on nous laisse, paraît-il la bride sur le cou. « Je vous laisse la plus grande liberté », voilà les propres paroles de l'auteur. Voilà une trappe sournoise qu'il cache sous des éloges. Cela veut dire que si nous improvisons, que nous improvisons mal et que l'ouvrage tombe, il nous en rendra responsables³⁹⁷.

Depuis Giraudoux, jusqu'à Cocteau, les dramaturges français exploitent si largement le modèle classique des jeux spéculaires nés de l'enchâssement d'une improvisation théâtrale que la vague des impromptus français modernes supplante celle des comédies des comédiens où l'enchâssement reposait encore sur la répétition intérieure d'une pièce écrite et finalisée.

³⁹⁴ Voir la sous-partie de notre étude intitulée *La vague française des comédies des comédiens et des répétitions intérieures*.

³⁹⁵ Giraudoux, *L'Impromptu de Paris*, op.cit., scène 3, p. 683.

³⁹⁶ E. Ionesco, *L'Impromptu de l'Alma*, op.cit., p. 466.

³⁹⁷ Cocteau, *L'Impromptu du Palais-Royal*, op.cit., scène 1, p. 14.

S'il est vrai que, très vite, le système stanislavskien de l'improvisation comme outil de travail pour l'acteur ainsi que les pièces pirandelliennes admettant l'improvisation furent universellement reconnus dans le monde du théâtre et peuvent expliquer en partie le regain d'intérêt pour ce type d'enchâssement, il faut aussi compter avec l'influence de l'expérience française radicale de Jacques Copeau. Au sortir de la Première Guerre mondiale, cet homme de théâtre parisien envisage aussi de ressourcer le théâtre en s'éloignant des textes du répertoire et en se fondant en particulier sur l'improvisation et l'exploration des styles comme ceux de Molière ou Shakespeare. Le rayonnement et le succès de sa méthode sont alors tels qu'ils franchissent les frontières et gagnent même le territoire pirandellien ! En effet, bien que l'on puisse douter de son influence dans l'Espagne franquiste, au moment de la fondation de l'Académie d'Art Dramatique de Rome par Silvio d'Amicio, en revanche, cette institution se réclame vivement de l'esprit et des méthodes de Copeau. Dès lors, rendons également crédit à ce grand homme de théâtre français et admettons que c'est surtout grâce à ses lectures pratiquées de 1920-1924 à l'École du Vieux-Colombier ainsi qu'à sa pédagogie fondées toutes deux sur l'improvisation et le travail sur le masque que sont ressortis chez Giraudoux et d'autres auteurs français modernes, les enchâssements d'improvisations théâtrales français classiques. La mention dans *L'Impromptu de Paris*³⁹⁸ du Cartel des quatre formé par les héritiers de Copeau que sont Jouvet, Dullin, Pitoëff et, même s'il est un peu à part, Baty³⁹⁹, en constitue d'ailleurs une ultime preuve explicite.

d - Retour aux enchâssements imparfaits

Si les enchâssements parfaits et optimaux subsistent⁴⁰⁰, les formules imparfaites dominant désormais largement la scène française moderne et se diversifient. Ainsi, dans *L'Impromptu de l'Alma*, les intra-pièces commencent le spectacle, et ce n'est qu'au tomber de rideau que Ionesco fait une apparition en tant qu'auteur de l'ensemble du texte et que le

³⁹⁸ « Copeau, Dullin, Pitoëff, Rocher, Baty et vous, avez retiré le théâtre français de l'ornière », Giraudoux, *L'Impromptu de Paris*, op.cit., p. 685.

³⁹⁹ Baty a en fait bien moins de dette envers Copeau. Voir sur ce point, J. Guérin, *Le Théâtre en France de 1914 à 1950*, op.cit., p. 105.

⁴⁰⁰ On pense par exemple à *La Soif et la Faim* de E. Ionesco où, bien que l'intra-pièce n'ait lieu que dans le quatrième et dernier épisode des *Messes noires* de « La Bonne Auberge », elle est suivie d'un retour substantiel à la pièce-cadre. Mieux encore, dans *L'Ours et la Lune* de Claudel (1917) l'intra-pièce occupe exactement et uniquement le centre de l'ouvrage. La fonction chorale du Chœur est d'ailleurs rappelée par le Chœur lui-même lorsqu'il dit : « Je suis le Chœur. C'est moi qui suis chargé d'escorter cette pièce intéressante et de veiller à ce qu'elle aille jusqu'au bout, et de donner un petit coup de main de temps en temps », in Claudel, *L'Ours et la Lune*, op.cit., p. 21.

spectateur découvre l'existence d'un niveau théâtral supplémentaire terminant la pièce ! Seule une réplique supplémentaire, la brève et joviale « Et non pas la règle⁴⁰¹ » de sa femme de ménage, Marie, succède à son aveu ultime de pédanterie, si bien qu'on ne peut parler en aucun cas ici d'enchâssement parfait de type choral. Tout au plus s'agit-il d'un court passage encadrant *in extremis* les multiples actions secondaires.

Dans *L'Impromptu de Paris*, le retour à la pièce-cadre était encore plus bref et se réduisait à quelques mots prononcés par un seul personnage : Robineau. Sa dernière réplique dans laquelle il s'exclamait « C'est du théâtre⁴⁰² » ne proposait également qu'une forme postiche et superficielle d'encadrement.

Enfin, entre ces deux œuvres, en 1947 exactement, *Les Bonnes* de J. Genet constitue l'exemple le plus parfait de ce regain d'intérêt pour les enchâssements imparfaits puisque cette fois-ci l'intra-pièce commence et achève le spectacle. En effet, le rideau se lève sur la représentation interne des bonnes jusqu'à ce qu'un réveil les interrompe. Puis, à la fin de la pièce-cadre, J. Genet revient à cette représentation inachevée. Claire et Solange reprennent leur jeu du début, mais cette fois, sans être interrompues, de telle sorte que le rideau tombe à la fin de leur prestation. On assiste donc à une inversion ou même mieux, à une subversion des rapports encadrant-encadré traditionnels dans laquelle la structure chorale est désormais formée par la pièce enchâssée. Tout se passe comme si J. Genet s'était attaché à violer la perfection des structures classiques françaises, comme si son ironie sévère et éprise de liberté avait condamné le schéma obsolète français de l'enchâssement central parfait pour renouer intimement avec les techniques auriques. Sans doute est-ce lié à sa volonté toute lopesque de séduire le public en lui présentant avant tout la richesse et la complexité de la vie. Tout en dénigrant l'ordre et l'idéologie des règles classiques prétendant rationaliser et ordonner notre monde, J. Genet avoue son désir premier de consécration : « J'aspire à votre reconnaissance, à votre sacre⁴⁰³. » Son choix de passer de la poésie au roman puis au théâtre est d'ailleurs significatif d'une volonté de s'exposer à l'autre, de s'ouvrir au public et de l'interpeler. Il n'en reste pas moins que cette perversion suppose une maîtrise parfaite de la tradition française des enchâssements optimaux. Dès lors, encore une fois, la scène moderne française présente moins un rejet des modèles français qu'une adaptation résultant d'un savant et constant dialogue entre les deux traditions métadramatiques jouxtant la frontière pyrénéenne.

⁴⁰¹ E. Ionesco, *L'Impromptu de l'Alma*, op. cit., p. 466.

⁴⁰² Giraudoux, *L'Impromptu de Paris*, op. cit., scène 4, p. 705.

⁴⁰³ J. Genet, *Journal du voleur*, Paris, éd. Gallimard, 1949, p. 306.

e - Une nouvelle libération générique

Les structures enchâssées modernes reposent souvent sur l'héritage des tonalités farcesques et burlesques des jeux spéculaires baroques. La confusion cervantine des différents niveaux dramatiques est devenue un motif comique traditionnel du répertoire métathéâtral français. Ainsi, naturellement, dans l'adaptation française du *Retablo de las Maravillas*, le public de J. Prévert rit aussi des multiples confusions entre fiction et réalité des notables. Tout d'abord, lorsque le Capitaine Crampe interrompt toute la mascarade verbale et gestuelle de Chanfalla et Chirinos en annonçant une révolte paysanne mettant le pays à feu, les spectateurs ne le croient pas, inversent les rôles et l'accusent pour notre plus grand plaisir d'être un mauvais chrétien, un adultère ou un juif. Puis, ils persistent dans leur erreur et en viennent même aux mains. Enfin, surviennent les paysans et les casseurs de pierre, fort aimablement menaçants, mais le Préfet mélange encore grossièrement fiction et réalité et refuse toujours d'y croire. Face à l'arrivée réelle des révoltés, et juste avant d'être assommé à coups de pierre, il démontre une ultime fois fort comiquement sa bêtise en disant naïvement à Chanfalla : « Enlevez cette vision, directeur, enlevez ce tableau regrettable ! Nous n'avons pas payé notre place pour voir semblable chose⁴⁰⁴. »

Dans l'invention qu'est *Le Balcon* de J. Genet, le fait qu'une fois sorti de son rôle, l'Évêque continue à jouer et à interroger l'actrice en religieux, provoque aussi le rire franc du public français. Ce dernier croît encore lorsque la fille / actrice commence à lui ôter son costume pour passer à un autre client et que l'Évêque continue à réciter ce texte hautement cérémonial : « Ornaments, dentelles, par vous, je rentre en moi-même [...] Je m'installe dans une clairière où, enfin, le suicide est possible. Le jugement dépend de moi et me voici face à face à la mort⁴⁰⁵. » Irma le coupe enfin en lui disant pragmatiquement : « C'est beau, mais il faut partir. Vous avez laissé votre voiture à la porte, près du pylône⁴⁰⁶... » !

Dix ans plus tard, en 1966, dans *La Soif et la Faim* de E. Ionesco, les spectateurs rient plus franchement encore, de voir Jean, dans la pièce-cadre, s'identifier aux frères acteurs et répéter leurs répliques. « *Les deux dernières questions sont prononcées aussi par Jean, de sa place*⁴⁰⁷ » lit-on, juste avant que Jean ne reprenne également les propos des autres acteurs que sont Tripp et Brechtoll et que des didascalies indiquent : « *Le dernier*

⁴⁰⁴ J. Prévert, *Le Tableau des Merveilles*, op. cit., p 301-302.

⁴⁰⁵ J. Genet, *Le Balcon*, op.cit., p. 270.

⁴⁰⁶ Ibid.

⁴⁰⁷ E. Ionesco, *La Soif et la Faim*, op.cit., p. 880.

“ je ne crois pas ” est dit aussi par Jean et le côté rouge » ; « Le dernier : “ je crois en Dieu ” est répété par Jean et le côté noir⁴⁰⁸. »

En 1973, Sacha Guitry utilise encore largement ce ressort comique issu des structures spéculaires auriques. Dans le prologue de la pièce encadrante de sa farce, voire pantalonnade, *Jean III ou l'irrésistible vocation du fils Mondoucet*⁴⁰⁹, le Régisseur annonce au public que l'un des comédiens ayant été accidenté, on est à la recherche d'un remplaçant. Ce remplaçant, amateur passionné de théâtre, est amoureux de l'actrice qui joue dans la pièce. Au cours du spectacle, ses parents, assis dans une avant-scène, interviennent car *leur fils* confond la fiction théâtrale et ses sentiments personnels ! Mais rien n'y fait et il se met à déclarer ouvertement son amour à sa partenaire qui est la maîtresse de l'autre comédien en scène. L'improvisation tourne alors à la catastrophe et une fois encore, pour le plus grand plaisir du spectateur, jalousie et bagarre interrompent la représentation intérieure.

Dans la seconde moitié du vingtième siècle, les ressorts farcesques inhérents aux structures spéculaires auriques ressurgissent donc massivement sur la scène française et renouent même parfois avec les genres populaires incarnés désormais par les comédies boulevardières.

Les enchâssements de nos dramaturges provoquent aussi le rire plus critique et acerbe que présentaient les premiers effets de spécularité auriques. Que ce soit chez J. Prévert, J. Genet ou chez E. Ionesco, les confusions des spectateurs internes précédemment évoquées font aussi appel à la capacité du public à décoder une critique tacite du pouvoir étatique, religieux ou simplement idéologique. Elles induisent également et plus subtilement un rire fondé sur un sentiment de supériorité par rapport aux dupes que sont les spectateurs fictifs, un rire de connivence, somme toute, entre l'émetteur et le récepteur du message. Dès lors, il va sans dire qu'au vingtième siècle, la force comique du théâtre dans le théâtre d'origine aurique et notamment ses ressorts burlesques sont toujours massivement présents sur la scène française.

Néanmoins, les structures enchâssées uniformément comiques, à l'exemple de *Jean III ou l'irrésistible vocation du fils Mondoucet* insérant une farce dans un vaudeville,

⁴⁰⁸ « Le dernier « je ne crois pas » est dit aussi par Jean et le côté rouge » ; « Le dernier : « je crois en Dieu est répété par Jean et le côté noir », E. Ionesco, *La Soif et la Faim*, op.cit., p. 886.

⁴⁰⁹ Sacha Guitry, *L'Irrésistible Vocation du fils Mondoucet* et *Mariette ou Comment on écrit l'histoire*, in *Théâtre complet II et VI*, Paris, éd. Club de l'honnête homme, 1973.

restent relativement rares sur la scène moderne française. Plus souvent, les effets comiques des jeux de spécularité précédents sont encadrés dans des pièces présentant une préoccupation fort grave et sérieuse. Ainsi, E. Ionesco n'hésite pas à désigner *La Soif et la Faim*, pièce au titre biblique d'ailleurs⁴¹⁰, comme un « cauchemar⁴¹¹ ».

De même, le bordel de fantaisie qu'est *Le Balcon* de J. Genet, est aussi un bordel métaphysique où l'on vient sans doute plus méditer sur la mort que profiter des jeux et des séances de sexe d'ailleurs quelque peu sado-masochistes. Les comédies ne permettent-elles pas en effet à l'Évêque, au Chef de police et aux autres clients, de regagner le monde où règne la révolution en croyant s'être détachés de leur personne physique et être devenus un rassurant concept ou une image éternelle ?

À l'inverse, comme le titre l'indique, *Macbett* de E. Ionesco propose en 1972 la reprise d'une tragédie métathéâtrale shakespearienne dans un cadre parodique et ubuesque. Ainsi, la gravité du premier « spectacle⁴¹² » intérieur dans lequel Lady Duncan, Duncan et d'autres assistent à la décapitation en série des prisonniers de guerre contraste fortement avec l'attitude légère et déculpabilisée de ces premiers, chez qui tout sens de la faute semble avoir disparu :

Pendant toute l'action qui suit, aidé par la suivante il apportera d'abord une serviette, une cuvette et un savon, ou bien de l'eau de Cologne simplement, pour Lady Duncan, qui se le lavera les mains d'une façon très appuyée, comme pour enlever une tache, par exemple, mais elle doit faire cela d'une façon un peu mécanique, un peu distraite. Puis le même serviteur apportera une table et un service à thé et servira, bien entendu, des tasses de thé aux personnages présents, tandis que, par l'éclairage, on voit apparaître une guillotine, puis toute une série de très nombreuses guillotines⁴¹³.

Mieux encore, dépourvue de toute pitié, Lady Duncan en vient burlesquement à compter les têtes et à flirter grossièrement avec son voisin :

Elle continue de compter tout en faisant du pied à Macbett et du coude, d'abord d'une façon discrète, puis d'une façon de plus en plus visible, jusqu'à devenir excessive, grossièrement indécente ; Macbett s'écarte un peu, plutôt gêné et confus au début, puis cédant, se laissant faire avec un mélange de plaisir et de timidité déjà complice⁴¹⁴.

Dès lors, le tragique du spectacle intérieur est sans cesse parasité par le grotesque et subverti par la caricature ou la charge parodique extrême de la pièce-cadre.

Bien que les dramaturges français modernes renouent avec la force comique des jeux spéculaires auriques, ils reprennent donc surtout le principe de l'hybridité générique

⁴¹⁰ Cf. Note n°6 dans l'édition des *Œuvres complètes* de E. Ionesco, *op. cit.*, p. 1749-1750.

⁴¹¹ « Ma pièce est un cauchemar de plus. [...] C'est une pièce baroque », dit E. Ionesco dans un entretien mi-sérieux, mi-humoristique avec Jean Serreau, in *Œuvres Complètes*, *op.cit.*, p. 1747. Il insiste aussi longuement dans *Notes et Contre-notes* sur la fusion du comique et du tragique dans ses pièces, Paris, éd. Gallimard, coll. « Pratique du théâtre », 1962 ; rééd. Paris, éd. Gallimard, coll. « Idées », 1966, p. 248.

⁴¹² « DUNCAN : Je vous ai réservé une surprise chérie. Le spectacle sera plus copieux que vous ne le pensez », E. Ionesco, *Macbett*, (1972), rééd in *Œuvres complètes*, *op.cit.*, p. 1060.

⁴¹³ *Ibid.*, p. 1059- 1060.

⁴¹⁴ E. Ionesco, *Macbett*, éd. Folio, p. 53.

globale que leur proposaient les comédies enchâssées du Siècle d'Or ainsi que certaines pièces de la période pré-classique française.

Plus encore, ils poussent la bigarrure des pièces métathéâtrales auriques à son paroxysme en proposant des pièces enchâssées désormais elles-mêmes foncièrement hybrides. Dans *Macbett* justement, la logorrhée grandiloquente et contradictoire du premier condamné à mort du spectacle intérieur, Candor ôte aussi un temps au véritable spectateur sa pitié et le fait même sourire :

Je ne suis qu'un déchet historique. Au moins que mon sort serve d'exemple à tous et à la postérité. [...] Que mon corps et celui de tous ceux qui m'ont suivi servent à engraisser les champs, à faire pousser le blé, pour les moissons à l'avenir. Je suis l'exemple de ce qu'il ne faut pas faire⁴¹⁵.

Et dans *La Soif et la Faim*, le premier spectacle intérieur, auquel assiste et participe Jean, présente l'aliénation et l'affaiblissement de deux hommes par la faim et ne provoque donc pas seulement le rire dans le public. En outre, il se prolonge par l'apparition tragique de la femme et la fille de Jean qui révèlent à ce dernier qu'il s'est détourné de leur amour-dévotion, reflet de l'amour divin, et qu'il restera désormais séparé d'elles. Dès lors, par-delà ses aspects comiques, la pièce enchâssée devient tragiquement « le purgatoire ou l'enfer⁴¹⁶ » de Jean selon les propos même de l'auteur.

Enfin, dans *Le Balcon*, comme Jacques Lacan l'a remarqué⁴¹⁷, lors d'une des cérémonies intérieures, à l'aide un poignard, Roger arrache son sexe. Ce geste suicidaire, cette castration, et la diffusion du sang sur laquelle insiste Irma, confèrent alors un aspect proprement tragique à l'enchâssement du ridicule et grotesque Chef de Police.

In fine, sur la scène moderne, plus encore que sur la scène aurique, le théâtre à son miroir propose une folle hybridation générique.

Ce rejet de la tradition monochromique française classique s'explique par une mutation puis une abolition totale des anciens critères génériques. À la traditionnelle bipartition effectuée entre comédie et tragédie, le dix-huitième et le dix-neuvième siècles ont substitué de nouvelles catégories génériques de pièces hybrides comme ce que l'on

⁴¹⁵ E. Ionesco, *Macbett*, in *Œuvres complètes*, op.cit., p. 1060.

⁴¹⁶ Entretien avec le dramaturge du 15 décembre 1987, restitué dans E. Ionesco, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1753.

⁴¹⁷ Lors de la leçon du 5 mars 1958 de son séminaire, J. Lacan, qui s'était déjà intéressé au cas des sœurs Papin dans *Les Bonnes*, évoque le cas du Chef de Police et de son Phallus dans *Le Balcon*. Cf. *Œuvres complètes*, op.cit., p. 1145.

nommera ensuite la comédie larmoyante⁴¹⁸ et les drames romantiques⁴¹⁹. Au vingtième siècle, sont même apparus une multitude de nouveaux qualificatifs faisant définitivement voler en éclats la distinction des genres tels que les « pièces-noires⁴²⁰ », « les anti-pièces⁴²¹ », les « farces-tragiques⁴²² », une nouvelle acception de « drames satiriques⁴²³ », ou encore un refus net et simple de toute classification⁴²⁴. Riches de ces nouvelles libertés, nos auteurs modernes délaissent assez largement les modèles d'antan reposant sur de simples comédies enchâssées dans d'autres ou sur l'enchâssement de deux tragédies⁴²⁵. Désormais, ils préfèrent jouer systématiquement sur le contraste de registre entre pièce-cadre et pièce encadrée au point d'insérer des enchâssements comiques et tragiques dans des pièces déjà polychromes. À l'ère moderne, le théâtre à son miroir français redevient ainsi une fabuleuse technique pour créer un polygénérisme baroque dans notre production dramatique elle-même polymorphe.

Entre la prolifération des enchâssements multiples et complexes, la multiplication de l'insertion de répétitions ainsi que d'improvisations théâtrales et l'abondance d'enchâssements imparfaits et polygénériques, il va sans dire que la scène française moderne rend un hommage à la fois profond et double à la tradition dramatique passée. Profond, parce que ses dramaturges montrent qu'ils ont saisi toutes les subtiles différences qui existaient entre les nombreux jeux spéculaires passés. Double puisqu'en esthètes, ils choisissent non seulement une part des procédés espagnols (enchâssements multiples /

⁴¹⁸ Intermédiaire entre la comédie et la tragédie, la comédie larmoyante est un genre théâtral inventé par Nivelle de La Chaussée dans la seconde moitié du XVIII^e siècle.

⁴¹⁹ Pensons ici à la célèbre *Préface de Cromwell* ou encore au passage du *Journal d'un poète* où Hugo et A. De Vigny insistent sur la nécessité du mélange du comique et du tragique dans le drame romantique.

⁴²⁰ À partir de 1942, J. Anouilh a classé la majeure partie de son œuvre dramatique par qualificatifs : *Pièces roses*, *Pièces noires*, *Pièces brillantes*, *Pièces grinçantes*, *Pièces costumées*, *Pièces baroques*, *Pièces secrètes* et *Pièces farceuses*. Cependant, ses pièces métathéâtrales ne correspondent pas à un qualificatif fixe. Si *La répétition* ou *L'Amour puni* fait partie des « pièces brillantes », d'autres pièces métathéâtrales comme *La Grotte* et *L'Hurluberlu ou le Réactionnaire amoureux* appartiennent aux « pièces grinçantes » tandis que *Ne réveillez pas Madame* est désigné comme une « pièce baroque ».

⁴²¹ E. Ionesco désigne *La Cantatrice chauve* comme une « anti-pièce » et s'en explique dans *Notes et Contre-notes* en insistant sur le mélange de la comédie et de la tragédie : « En écrivant cette pièce (car cela était devenu une sorte de pièce ou une anti-pièce, c'est-à-dire une vraie parodie de pièce, une comédie de la comédie), j'étais pris d'un véritable malaise, de vertiges, de nausées. Lorsque j'eus terminé ce travail, j'en fus, tout de même, très fier. Je m'imaginai avoir écrit quelque chose comme la *tragédie du langage* ! », *op.cit.*, p. 248.

⁴²² Ainsi, E. Ionesco désigne-t-il *Les Chaises* dont le fond tragique s'accompagne d'une présentation teintée de comique et de bouffonnerie.

⁴²³ Claudel désigne ainsi *L'Ours et la Lune*.

⁴²⁴ On pense ici aux pièces du *corpus* de J. Genet et S. Beckett.

⁴²⁵ Malgré nos recherches, nous n'avons pu trouver un exemple français de tragédie enchâssée dans une autre, ce genre étant si figé qu'il est globalement délaissé par nos auteurs au profit de nouvelles appellations plus vagues du type « nouvelles pièces noires » ou « pièces grinçantes » utilisées par J. Anouilh.

imparfaits / hybridité générique) et une part des procédés français (enchâssement d'une répétition et d'une improvisation théâtrale) mais aussi parce qu'au sein même de la production métathéâtrale du Grand Siècle, ils savent sélectionner, en fins gourmets, une pointe baroque et un soupçon classique de cet exquis mais sibyllin procédé qu'était alors notre théâtre à son miroir... Dès lors, on pourrait croire que nos auteurs s'inspirent exactement de la même façon des fonctions et des degrés d'influence des formes enchâssées antérieures et qu'ils puisent allégrement tant dans les exemples de degré de structuration et de fonction instrumentale des textes auriques que dans ceux des pièces classiques. Pourtant, par-delà de trompeuses apparences subversives, nous allons voir que cette fois, nos auteurs se rattachent plus particulièrement et plus nettement à leur propre tradition...

2) Structuration et fonction des spectacles enchâssés : la manière française

a - Enchâssements rudimentaires

À la première lecture des œuvres métathéâtrales du vingtième siècle, une impression de confusion naît quasi systématiquement. Le lecteur a beau être charmé par la poésie née des emboîtements multiples, il éprouve d'indéniables difficultés à discerner leur relation avec l'intrigue principale. Ceci est tout particulièrement frappant lorsque l'on parcourt pour la première fois *La Soif et la Faim* de E. Ionesco. Les enchâssements de cette pièce semblent le plus souvent introduits de façon si artificielle et si gratuite que le spectateur ne comprend pas le lien entre la saynète enchâssée où Adelaïde joue une revenante habitée par la folie, la scène intérieure de la femme dans les flammes, la pièce encadrée qui a lieu dans le « monastère-caserne-prison » et la pièce-cadre qui présente le jeu de cache-cache de Marie-Madeleine et de Jean dans leur sinistre logement. Seul le motif de l'errance de Jean lui paraît relier tous ces éléments, mais d'un lien si hasardeux et faible, qu'il ne fait que renforcer son intuition première d'une fonction décorative et d'un degré de structuration minimal.

De même dans *Les Nègres*, les enchâssements ne paraissent pas expressément rattachés à l'intrigue principale. Le fait que la représentation du meurtre d'une Blanche ait lieu au moment où le procès du « mauvais nègre » se déroule, semble être lié au hasard. À la limite, la pièce enchâssée pourrait même être supprimée sans que cela n'influe nettement sur l'action de la pièce encadrante.

Enfin, dans *Le Balcon*, le spectateur se demande aussi continuellement quel lien pourrait exister entre les agitations d'un évêque, le jeu d'un juge, la chevauchée d'un général sur un cheval / femme, un esclave et sa maîtresse et la castration d'un Chef de police ? Il va sans dire qu'aucun rapport logique n'apparaît distinctement. De plus, les actions enchâssées sont systématiquement interrompues⁴²⁶, ce qui limite également les possibilités de relations avec l'action principale.

De là à en conclure que les auteurs du vingtième siècle français rendent encore un bel hommage au théâtre aurique en ne présentant désormais qu'un lien très relâché entre leurs différents niveaux dramatiques et en instaurant une ère nouvelle du degré zéro de structuration et de la fonction décorative, il n'y a qu'un pas... Pourtant, bien au contraire, E. Ionesco et J. Genet renouent ici avec leur propre tradition. Comme Corneille, ils se jouent de notre condition passive de spectateur et invitent à exercer un peu plus notre sagacité afin d'établir, malgré l'apparence artificielle des enchâssements, des liens logiques et parfois même essentiels entre les plans dramatiques.

b - Un nouvel art de la surprise

Si l'on consent à se pencher un peu plus longuement sur la structure multipliée de *La Soif et la Faim*, on parvient, de découverte en découverte, à la certitude que ce foisonnement d'enchâssements obéit à un puissant principe d'unité. Peu à peu, on devine même le dessein de la pièce, on en ressent la pulsation profonde dans l'équilibre instable des formes, sous l'apparent éclatement des actions, des lieux, des temps. Et on s'aperçoit finalement que chaque action enchâssée est reliée à l'action principale non pas parce qu'elle répond à une simple et aléatoire errance mais parce qu'elle participe intimement à la soif d'absolu de Jean ainsi qu'à l'échec de sa quête spirituelle. Les visions apparemment disparates d'Adelaïde folle et de la femme dans les flammes du premier épisode révèlent en fait que la frayeur de la mort, les remords et la culpabilité⁴²⁷ hantent et freinent Jean dans sa quête divine. Puis, la pièce enchâssée du quatrième épisode des *Messes noires de « La Bonne Auberge »* poursuit la révélation des péchés de Jean en montrant qu'il s'est

⁴²⁶ « J'avais interdit qu'on nous dérange ? Que veux-tu ? », dit, par exemple, Irma à Carmen dans le neuvième tableau, in J. Genet, *Le Balcon*, op.cit., p. 338.

⁴²⁷ Adelaïde reproche à Jean de ne pas avoir assisté à ses obsèques, tandis que « la femme qui brûle dans les flammes » « renaît de ses cendres chaque fois comme un reproche », et Jean dit ensuite : « Ils veulent que je sois mordu, bouffé par les remords, paralysé par le regret et que mon cœur saigne de pitié mais je ne suis pas dupe [...] Je tue la nostalgie et la pitié. Je ne me sens solidaire des tourments de personne », in E. Ionesco, *La Soif et la Faim*, op.cit., p. 812 et 814.

détourné du message céleste incarné par sa femme et sa fille dès la pièce-cadre. Enfin, les quatre épisodes et les quatre niveaux dramatiques correspondent au chiffre sacré qui dans l'Ancien Testament représente les lettres du nom désignant Dieu. Partout, les spectacles enchâssés révèlent donc le vide spirituel de Jean qui était déjà matérialisé par le vide de la maison. La disparition de ce dernier (dont le prénom renvoie directement à l'évangéliste et au témoin de l'Apocalypse) dans le cache-cache de la pièce-cadre⁴²⁸ renforce aussi cette vacuité. Dès lors, ces enchâssements ont ici une réelle fonction démonstrative et explicative. Véritables prolongations de la pièce-cadre, ils présentent finalement un degré de structuration dissimulé mais sensible.

Dans *Les Nègres*, la gratuité des actions emboîtées est encore plus relative. Si l'action mimée du meurtre de la Blanche ne faisait pas diversion, le procès du « mauvais nègre », affaire délicate par définition, ne pourrait être mené à bien. En d'autres termes, les Nègres ont besoin de la « clownerie⁴²⁹ » qu'est la pièce encadrée, afin de procéder à la mise à mort de l'un des leurs. Si Archibald et Ville de Saint Nazaire utilisent le terme « divertissement⁴³⁰ » c'est donc sciemment, et au sens étymologique, afin de suggérer que l'action enchâssée est un outil visant à détourner l'attention à leur profit et à mener à bien leur action première. À l'instant même où Ville de Saint Nazaire annonce la fin du procès d'ailleurs, la représentation enchâssée s'arrête, les comédiens se démasquent et reviennent à leur identité de Noirs responsables, prêts à combattre les Blancs. S'ils remettent tout de même leurs masques pour terminer leur mascarade enchâssée, le valet et Archibald rappellent alors clairement et incessamment son caractère essentiel et moteur dans leur stratagème premier. Aux propos du valet s'exclamant : « Grâce à nous on n'a rien deviné du drame qui se passe ailleurs⁴³¹ » Archibald s'empresse en effet d'ajouter :

Puisque nous ne pouvons permettre aux Blancs d'assister à une délibération ni leur montrer un drame qui ne les intéresse pas, et que, pour le dissimuler nous avons dû échafauder le seul qui les concerne, nous devons achever ce spectacle⁴³².

Nul doute donc, que la pièce encadrée de J. Genet possède ici une fonction instrumentale et un degré de structuration essentiels. Bien que dissimulée, sa relation avec la pièce

⁴²⁸ « Il n'est plus là. Comme la maison est vide. Comme le vide est grand », disait en effet Adelaïde, in E. Ionesco, *La Soif et la Faim*, op.cit., p. 820.

⁴²⁹ J. Genet avait l'habitude de sous-titrer sa pièce « clownerie », J. Genet, *Les Nègres*, op.cit., p. 471.

⁴³⁰ « Ce soir nous ne songerons qu'à vous divertir », dit Archibald, puis Ville de Saint-Nazaire ajoute : « Mais alors, cette comédie que nous jouons, pour vous, ce n'était qu'un divertissement ? », *ibid.*, p. 481 et 517.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 533.

⁴³² *Ibid.*, p. 535.

encadrante est à la fois « *vraie et intime*⁴³³ » et renoue ostensiblement avec les modèles français classiques.

Croire qu'au vingtième siècle les pièces encadrées ne sont que des divertissements plaqués sur l'intrigue principale selon la fantaisie de l'auteur reviendrait donc à accepter à notre tour une illusion des sens. En vérité, les liens entre pièce-cadre et pièces intérieures existent bel et bien sur la scène moderne et atteignent même parfois un fort degré de structuration. Néanmoins, ces relations apparaissent désormais de façon moins évidente et le lecteur doit alors produire un effort de l'esprit, déjouer les apparences afin de retrouver dans quelle mesure les enchâssements concourent au sens de la pièce encadrante. C'est que depuis l'âge classique, une mutation fondamentale s'est produite concernant le statut du public de ces pièces avant-gardistes. Plus populaire à présent, il n'est pour autant plus ce consommateur assistant le plus souvent passivement au spectacle et « avalant » tout ce qu'on lui propose, dans une attitude que Brecht qualifie d'ailleurs de « culinaire ». Désormais, il est et doit devenir systématiquement un observateur qui déchiffre un message. Dès lors, la technique française de la sophistication du degré de structuration et de la fonctionnalité ou encore l'art cornélien unique de la surprise ressurgit et devient un outil précieux pour conforter cette révolution des rapports entre la scène et la salle. Martin Esslin le confirme lorsqu'il écrit que : « la confrontation du public avec une image de la désintégration [dans le nouveau théâtre qu'est notamment le théâtre de l'absurde] met en mouvement un processus actif de forces intégrantes dans l'esprit de chacun des spectateurs⁴³⁴. »

Nul besoin de retracer point par point les découvertes de notre investigation pour se rendre compte qu'aussi bien du point de vue structurel que fonctionnel, les techniques d'enchâssements françaises du vingtième siècle sont formées dans un rapport de connivence non seulement avec la tradition du Siècle d'Or mais aussi et peut-être surtout avec celle du Grand Siècle. L'étude des jeux spéculaires modernes simples va maintenant confirmer ce léger déséquilibre et l'hommage tout particulier rendu à la tradition typiquement française.

⁴³³ Préface des *Nègres* de l'édition Folio par Michel Corvin, *op.cit.*, p. X.

⁴³⁴ Martin Esslin, *Théâtre de l'absurde*, Paris, éd. Buchet / Chastel, 1963 ; rééd., 1977, p. 391.

B) JEUX SPÉCULAIRES SIMPLES

1) Le faux retour à la mode espagnole : spectacles intérieurs dansés et chantés

Dans le théâtre à son miroir français moderne, des intermèdes musicaux et dansés à l'image de ceux des *comedias* semblent réapparaître. Des spectacles intérieurs de nature hétérogène et visiblement dénués d'un regard surplombant ou enchâssant, sont à nouveau intercalés au sein des actions théâtrales premières. Dès 1917, au tout début de *Matoum et Téviabar*, P. Albert-Birot chasse de la scène son régisseur⁴³⁵ et indique ainsi qu'aucun personnage extérieur n'assistera aux onze chants suivants et aux ballets aériens esquissés par Matoum et les autres pantins ultérieurement. Dès lors, les divertissements intérieurs composés à plusieurs mains apparaissent comme des éléments étrangers et disparates ou comme une accumulation de micro-spectacles résolument autonomes « collés » au sein de la pièce-cadre.

Pourtant de nouveau, cette juxtaposition n'est qu'apparente et dissimule un enchâssement réel. Si le régisseur sort de scène, c'est simplement pour aller assumer ses fonctions de régie et suivre implicitement la représentation. Le fait que lorsque les portes du théâtre se ferment, il vienne afin de les rouvrir et de s'écrier « Ce n'est pas fini⁴³⁶ » en atteste. Contre toute attente, les jeux de miroirs de P. Albert-Birot ne renouent donc que superficiellement avec les intermèdes juxtaposés espagnols du Siècle d'Or. En réalité, comme Molière et ses prédécesseurs français du Grand Siècle, l'auteur s'attache à perfectionner l'insertion et l'enchâssement de ses spectacles en instaurant un regard extérieur, certes implicite, mais continu et omniprésent.

Au fil du siècle, ce procédé va s'accroissant et les dramaturges postérieurs tel que J. Genet encadrent désormais explicitement chacun de leurs spectacles dansés et chantés par un regard extérieur. De fait, dans *Les Nègres*, on lit d'emblée que :

La cour, debout, et sur un seul rang, semble intéressée par le spectacle des Nègres dansant qui, tout à coup s'immobilisent, interrompant le menuet⁴³⁷.

Puis, lorsque les Nègres déclament une complainte devant le cadavre, une didascalie

⁴³⁵ « Le directeur vient chasser de la scène le régisseur à grands coups de bâton. Aussitôt le Roi et la Reine surgissent directement du fond », P. Albert-Birot, *Matoum et Téviabar*, op.cit., p. 64. De plus, pendant que Matoum danse au début « les autres s'endorment, la foule disparaît », op.cit., p. 75.

⁴³⁶ Ibid, p. 101.

⁴³⁷ J. Genet, *Les Nègres*, op.cit., p. 479.

indique : « *Pendant la mélodie la Cour s'émeut*⁴³⁸. » Enfin, le menuet final sur lequel danse Village et Vertu a lieu également devant le public intérieur formé par la troupe d'acteurs puisque l'on lit : « *Premières mesures du menuet de Don Juan. Se tenant par la main, Village et Vertu se dirigent vers eux, tournant ainsi le dos au public. Le rideau se ferme*⁴³⁹. »

Bien que comme sur la scène de l'époque aurique, les dramaturges français modernes se complaisent à créer des effets de specularité entre des structures spectaculaires de nature variées, ils réaffirment toujours leur savoir-faire national. Malgré leur liberté totale de composition, et l'absence de règles, ils continuent à transformer les intermèdes juxtaposés en de véritables spectacles enchâssés. La référence ou le dialogue avec les jeux spéculaires simples du passé semble donc bien privilégier les techniques françaises. L'étude des rôles dans le rôle moderne va nous le confirmer.

2) Perpétuation de la tradition française des rôles dans le rôle

Les auteurs français modernes font aussi référence à leur tradition nationale en privilégiant les jeux de rôles conscients qui dominaient largement la production française du Grand Siècle. Seul Claudel, marqué par son attachement à la culture hispanique, semble encore renouer dans *L'Ours et la Lune* avec le modèle aurique de l'inconscient rôle dans le rôle en mettant en scène un prisonnier de guerre qui s'endort et joue dans son rêve le rôle d'un aviateur mutilé capable de voler et de retrouver ses proches. En dehors de cette œuvre publiée en 1919, presque tous les personnages modernes paraissent désormais conscients de leurs jeux de rôles et de leur propre théâtralité si bien que les acteurs français jouent toujours un personnage qui joue volontairement un ou plusieurs rôles. Ainsi, en commençant par annoncer lors de la création de la pièce le 26 avril 1957 : « À moi de jouer⁴⁴⁰ » et en terminant par : « J'amorce mon dernier soliloque⁴⁴¹ », ou encore : « C'est ce que nous appelons gagner la sortie⁴⁴² », le comédien jouant Hamm doit réussir à faire immédiatement sentir à son public que dans *Fin de partie*, son personnage assume parfaitement son jeu de rôle intérieur.

⁴³⁸ J. Genet, *Les Nègres*, op.cit., p. 486.

⁴³⁹ Ibid., p. 542.

⁴⁴⁰ S. Beckett, *Fin de partie*, op.cit, p. 16.

⁴⁴¹ Ibid, p.102.

⁴⁴² Ibid, p.108.

Ceci est plus frappant encore dans la production de J. Genet. Dès *Les Bonnes*, les domestiques Solange et Claire jouent les rôles internes de bourgeoises de façon tout à fait volontaire. La preuve en est que dès que le retour de Madame approche, elles s'empressent d'ôter leurs costumes⁴⁴³ et désignent alors leurs actions précédentes comme un « jeu » : « Le jeu est dangereux. Je suis sûre que nous avons laissé des traces⁴⁴⁴. » De même, dans *Le Balcon*, Irma termine la représentation-cadre en annonçant calmement que le lendemain elle devra réendosser son rôle ou plutôt ses rôles : « Tout à l'heure, il va falloir recommencer... tout rallumer...s'habiller... [...] ah les déguisements ! Redistribuer les rôles... endosser le mien⁴⁴⁵... » Enfin, dans *Les Nègres*, il n'est pas rare d'entendre des acteurs sortir de leur rôle de Nègres pour le désigner en disant par exemple : « Je suis dans le ton⁴⁴⁶ ? »

Cette dernière réplique révèle qu'ici aussi, désormais, les personnages sont leurs propres spectateurs. Autrement dit, elle confirme à nouveau que les jeux de rôles des *Nègres* sont toujours enchâssés par un regard surplombant, exactement comme dans les œuvres dramatiques du Grand Siècle. Pierre Brunel le souligne déjà lorsqu'il évoque des Nègres qui :

sont à la fois les personnages et des comédiens qui ont conscience d'être des comédiens et de jouer la comédie. Il doit en résulter non seulement du théâtre sur le théâtre mais du surthéâtre⁴⁴⁷

Cette remarque s'applique à l'ensemble de la production dramatique génétienne et de la scène française moderne. Au-delà du regard omniprésent de la Cour sur elle-même ou de celui des Nègres sur leur mimodrame du meurtre de la Blanche, les jeux de rôles du *Balcon* se déroulent aussi toujours devant des miroirs ainsi que devant le regard d'Irma, elle-même spectatrice d'elle-même. « Dans chaque cloison tu as dissimulé des judas. Chaque mur, chaque miroir est truqué. [...] Ce n'est pas moi qui t'apprendrai que les jeux du bordel sont d'abord jeux de glace⁴⁴⁸ » rappelle le Chef de Police à Irma, alors qu'elle vient justement de lui indiquer qu'elle vient de changer de rôle dans le rôle.

Dans *Macbett*, après avoir ôté son costume de Lady Duncan, le personnage de la sorcière prend du recul par rapport à sa propre prestation et exprime son auto-satisfaction

⁴⁴³ « Dépêchons-nous. Madame va rentrer. (*Elle commence à dégrafer sa robe.*) Aide-moi. C'est déjà fini, et tu n'as pu aller jusqu'au bout », J. Genet, *Les Bonnes*, op.cit., p. 135.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 143.

⁴⁴⁵ J. Genet, *Le Balcon*, op.cit., p. 349.

⁴⁴⁶ J. Genet, *Les Nègres*, op.cit., p. 507.

⁴⁴⁷ Pierre Brunel, *Formes baroques au théâtre*, Paris, éd. Klincksieck, 1996, p. 142.

⁴⁴⁸ J. Genet, *Le Balcon*, op.cit., p. 304.

devant son rôle dans le rôle. Elle imagine même déjà la satisfaction de cet autre spectateur que semble être aussi son supérieur :

PREMIÈRE SORCIÈRE : Le patron va être content.

DEUXIÈME SORCIÈRE : On va tout lui raconter.

PREMIÈRE SORCIÈRE : il nous attend pour nous confier une autre mission⁴⁴⁹.

Enfin, Hamm, lui aussi s'abstrait de son manège et de celui de Clov afin de le juger lorsqu'il dit : « c'est d'un triste⁴⁵⁰. » Au vingtième siècle, chez S. Beckett comme chez J. Genet et E. Ionesco, personne n'est donc jamais complètement dupe des jeux de rôles, tout le monde se regarde jouer explicitement, si bien que la pièce présente systématiquement une métalepse dramatique.

Sur la scène française moderne, la dualité aurique entre jeux de rôles conscients et inconscients tend en définitive à s'effacer. Désormais, les dramaturges multiplient les jeux de rôles conscients « à la française », c'est-à-dire qu'ils les enchâssent toujours sous le regard surplombant d'un personnage qui, comme Argan, sait intimement qu'il joue ce même jeu de rôle. Cette connaissance des techniques nationales du Grand Siècle et surtout ce désir de renouer avec ce type subtil et particulier de rôle dans le rôle enchâssé peuvent étonner à une époque où l'unité d'intrigue et d'action ne contraignent plus les dramaturges à établir une liaison visuelle et verticale entre les différents rôles. Pourtant, les nouvelles théories de jeu en vigueur les justifient pleinement. Selon les théories brechtiennes, un bon acteur doit se séparer complètement de son rôle et bien que divergentes en apparence, les théories de l'acteur de Stanislavsky, prolongées par Lee Strasberg, demandent aussi à l'acteur de rester toujours conscient du fait qu'il joue un rôle et qu'il est un « non-acting actor⁴⁵¹ ». Dès lors même si E. Ionesco, S. Beckett et J. Genet exercent un regard plus que critique envers la mode brechtienne et les nouvelles théories en vogue⁴⁵², leurs personnages comédiens et surtout conscients de l'être, prouvent qu'ils subissent indéniablement cette influence. Aux carcans explicites et officiels des règles de composition dramatique classiques a ainsi succédé un consensus implicite autour des théories de jeu moderne. Les règles d'écriture modulant autrefois les structures enchâssées

⁴⁴⁹ E. Ionesco, *Macbett*, op.cit., p. 1099.

⁴⁵⁰ S. Beckett, *Fin de partie*, op.cit., p. 45.

⁴⁵¹ Cf. R. Hornby, *Drama, metadrama and perception*, op.cit., p. 84.

⁴⁵² En plus de la sous-partie suivante intitulée *L'interpellation du public : un usage modéré*, on pourra se reporter aussi au développement de notre étude nommé *Le refus de toute communication*. Enfin, par-delà même les limites de notre *corpus primaire*, on se souviendra aussi que dans *En attendant Godot*, S. Beckett vise à éveiller les consciences sans le didactisme brechtien des chœurs ou des pancartes. Il préfère privilégier les allusions au plateau et créer un rapport maître / valet qui ne dénonce pas une hiérarchie sociale comme *Maître Puntila et son valet Matti*.

ont été remplacées par des règles de représentation, ce qui est certes différent, mais produit toutefois le même résultat !

3) L'interpellation du public : un usage modéré

Si les manifestations de la fascination de nos dramaturges pour le procédé de la *loa* et les formes d'adresses directes au public donnant des informations sur le contexte théâtral au début ou au sein de la pièce-cadre étaient encore timides au Grand Siècle, au vingtième siècle, elles s'affirment nettement. On assiste d'abord sur la scène française moderne à un retour des formes prologuales où l'auteur, un acteur, ou plusieurs comédiens apparaissent en scène pour présenter la compagnie et ses intentions au public ainsi que pour régler ses comptes et rendre hommage aux mécènes et aux spectateurs. Dès 1918, dans *Matoum et Téviabar*, le régisseur entre en scène et vient présenter « en quatorze mots⁴⁵³ » au public la pièce interne qui va avoir lieu ainsi que les intentions du directeur. Peu à peu, toutefois, on découvre que sa présentation se fonde sur une accumulation de lieux communs et de non-sens. Il souligne par exemple que le premier dimanche après Pâques est celui de « Quasimodo⁴⁵⁴ », personnage monstrueux qui n'est pas sans rappeler la monstruosité originelle du théâtre à son miroir. Il ajoute que le docteur est « solennel⁴⁵⁵ », comme il se doit bien sûr de tout professeur de médecine, que le directeur est « insupportable⁴⁵⁶ », la « foule redoutable⁴⁵⁷ » et il se met enfin à proposer une recette détaillée de la « confiture de rhubarbe⁴⁵⁸ » ! On comprend alors que comme Molière, P. Albert-Birot modère la tradition hispanique de la *loa* en y montrant qu'elle repose sur une trop grande crédulité du public. Par un splendide jeu de miroir initial sans métalepse, il révèle aux spectateurs que seule leur participation et leur implication leur permettra de saisir les enjeux de sa représentation théâtrale et procède ainsi à ce que nous pourrions donc nommer une forme de *loa* par prétérition.

Près de vingt ans plus tard, Giraudoux reprend également cette subtile tradition française dans *L'Impromptu de Paris*. Soudain, au début de la pièce-cadre, Adam s'exclame : « Je ne nous vois pas arrêtant la représentation et venant à la rampe lui dire :

⁴⁵³ P. Albert-Birot, *Matoum et Téviabar*, *op.cit.*, p. 64.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 63.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 64.

⁴⁵⁶ *Ibid.*

⁴⁵⁷ *Ibid.*

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 63.

Mon pauvre public, les auteurs te négligent, les critiques t'aveuglent, les directeurs te méprisent ! Tu n'as qu'un vrai ami, le comédien⁴⁵⁹ ! » Puis, Dasté ajoute : « Avec leurs histoires de mise en scène, par exemple, on te fait prendre des vessies pour des lanternes. Tu n'y comprends plus rien⁴⁶⁰ ! » L'interpellation « mon pauvre public » ainsi que le « tutoiement » effacent la distance créée par la préterition initiale créée et montrent qu'ici aussi, nous sommes face à une forme modérée mais néanmoins résurgente de *loa*, dans laquelle d'emblée Giraudoux renseigne directement son public sur sa pensée envers la critique théâtrale ainsi que certains travers de l'industrie et fonctionnements du théâtre contemporain. Enfin, même lorsque les pièces françaises proposent des formes de *loa* plus directes comme au début des *Nègres* – où l'acteur Archibald entre en scène afin de présenter toute la troupe de comédiens Noirs qui va jouer l'intra-pièce – les auteurs s'attachent à temporiser le procédé en l'enchâssant également sous le regard d'un public intérieur. Une didascalie indique en effet qu'Archibald s'adresse tantôt aux spectateurs réels tantôt aux spectateurs fictifs formés par la Cour de Blancs : « L'un d'eux se détache et parle s'adressant tantôt au public, tantôt à la Cour⁴⁶¹. » De la sorte, l'instauration d'une métalepse et d'un dédoublement du public déréalisent, « court-circuitent », et atténuent partiellement la nature directe et unilatérale de l'interpellation de la salle, exactement comme dans la tradition française.

Reste à savoir, à présent, si le pendant final de la *loa*, si l'ultime adresse directe au spectateur espagnol qu'était la *mojiganga*, transcende les siècles et les nations de manière intacte ou si le progressif effacement et l'atténuation effectués sur le procédé par les dramaturges français du Grand Siècle en ont également eu raison. Dans *L'Impromptu de l'Alma*, Ionesco annonce que la pièce est terminée, boit un verre d'eau afin de reprendre son souffle, et fait revenir les acteurs afin qu'ils adressent directement leur salut au public⁴⁶². La parenté avec le procédé de la *mojiganga* est flagrante. Pourtant, en observant attentivement ses propos, on remarque non seulement que les acteurs saluent en conservant leur identité fictive, mais aussi que Ionesco refuse la paternité de la pièce et que Marie (l'observant) lui remet soudainement son costume si bien que la représentation se poursuit et que le dialogue avec le public se transforme en un monologue narcissique ! Une

⁴⁵⁹ Giraudoux, *L'Impromptu de Paris*, op.cit., scène 1, p. 675.

⁴⁶⁰ Ibid, p. 675.

⁴⁶¹ J. Genet, *Les Nègres*, op.cit., p. 479.

⁴⁶² La didascalie « Puis au public de la salle » précède en effet son monologue, in E. Ionesco, *L'Impromptu de l'Alma*, op. cit.. p. 464.

didascalie indique en effet que son dernier « Mesdames et messieurs » ainsi que ses ultimes propos sont prononcés sur un ton « presque agressif⁴⁶³ » et avec un débit extrêmement rapide interdisant toute communication réelle avec la salle. Une fois encore, la technique hispanique d'adresse directe et finale au public évolue et devient ainsi une forme de « non-salut » ou de salut temporaire et totalement superficiel du public. Autrement dit, E. Ionesco propose ici simplement une forme de simulacre de *mojiganga* rappelant aussi les efforts de gommage et de modération dont faisaient preuve certains auteurs classiques français comme Corneille.

De même, dans *La Répétition ou l'Amour puni*, alors que la répétition de la pièce intérieure n'est pas terminée, un personnage de J. Anouilh propose de répéter le salut des acteurs. Puis la pièce et la répétition enchâssée reprennent de plus belle jusqu'au tomber de rideau où tout s'interrompt précipitamment et aucune adresse au public ou salut final n'apparaît ! Ici aussi, nous n'assistons finalement qu'à un exercice, une répétition, bref à une fausse *mojiganga*. Une fois encore, la force de l'adresse finale directe et réelle au véritable public typique des pièces auriques est considérablement réduite et atténuée.

Enfin, mieux encore, chez J. Genet, dans *Les Nègres*, les comédiens enlèvent à deux reprises leurs masques⁴⁶⁴ et dénoncent leur rôle pour souligner la puissance de l'illusion théâtrale exactement comme dans une *mojiganga*. Puis, sur l'ordre d'Archibald, les acteurs remettent leurs masques afin d'achever la pièce ! Et au moment où le spectateur attend le salut final, au moment où les acteurs ont définitivement ôté leur masque, pas un geste ni une parole ne sont alors adressées au public réel. Au contraire, les deux acteurs principaux lui tournent le dos, comme s'il cherchait à affirmer une ultime fois son impossible communication avec celui-ci et donc l'inutilité relative d'un dernier échange avec lui. J. Genet utilise ainsi la capacité de la *mojiganga* à se retourner contre elle-même, à se dénoncer elle-même comme une adresse illusoire ou comme un faux dialogue avec le public. Peut-on trouver démonstration plus probante ou plus poussée de la fascination des dramaturges modernes envers les moyens utilisés par leurs ancêtres classiques pour modérer les différents types espagnols d'adresses directes au public ? On en doute. Depuis les *loas* par prétérition jusqu'aux divers simulacres de *mojigangas*, la scène moderne française prouve qu'elle maîtrise toutes les subtilités que nos dramaturges ajoutaient autrefois aux jeux spéculaires lors du passage de la frontière pyrénéenne.

⁴⁶³ E. Ionesco, *L'Impromptu de l'Alma*, op.cit., p. 465.

⁴⁶⁴ J. Genet, *Les Nègres*, op.cit., p. 521 et 533.

4) Détails efficaces des répliques et des didascalies

a - Le nouveau travail français sur les apartés

Nous avons vu qu'au dix-septième siècle, l'attachement français à garder l'esprit espagnol des interpellations directes du public était tel que nos auteurs avaient développé des moyens indirects pour parler à la salle et lui indiquer discrètement qu'elle est face à un théâtre qui lui parle de théâtre. Au premier rang de ces procédés figuraient, souvenons-nous, les apartés. Au vingtième siècle, nos dramaturges renouent plus intimement encore avec ces traditions en proposant d'abord de nouveaux types d'apartés s'adressant directement et explicitement à la fois au public intérieur et extérieur, exactement comme les remarques des *graciosos* espagnols. Faisant fi du principe selon lequel l'aparté n'a pas de destinataire précis, ne s'adresse jamais directement au public ou répond toujours à l'esthétique classique de la rupture totale entre la scène et la salle, dorénavant, nos auteurs proposent des formes parodiques d'apartés unissant subversivement les spectateurs internes et externes aux acteurs. Ainsi, dans *Les Nègres*, le maître de cérémonie, Archibald, n'est pas le seul à s'adresser directement aux deux publics. D'autres didascalies signalent aussi, au sein même de la pièce enchâssée, que Village parle à maintes reprises aux spectateurs fictifs et réels pendant qu'il mime son meurtre de la blanche telle :

VILLAGE : (*Au public*) Elle sait jouer du piano. Très, très bien. Si quelqu'un veut tenir un instant son tricot ? (*Il s'adresse directement au public, jusqu'à ce qu'un spectateur monte sur la scène et prenne le crochet des mains du Masque. Au spectateur :*) Merci, monsieur (ou madame⁴⁶⁵).

Le fait que J. Genet ne mentionne ni le nom du spectateur ni son sexe et qu'il le fasse monter sur la scène et non pas descendre de l'estrade où se trouve la Cour révèlent en effet que Village ne s'adresse plus aux spectateurs de la Cour mais bien cette fois au public réel. Ceci se confirme juste après puisque J. Genet ajoute : « VILLAGE : Ne parlons plus d'elle. (*Au spectateur qui tenait le crochet*) : Rendez-lui son tricot. Merci, monsieur, vous êtes libre. (*Le spectateur regagne sa place*⁴⁶⁶). » En introduisant ainsi des apartés adressés directement au public interne et au public externe et en jouant sans cesse sur cette dualité, J. Genet révèle directement au sein de sa pièce la situation d'énonciation à la fois fictive et réelle qui fait le théâtre et *a fortiori* le théâtre dans le théâtre.

Pendant la représentation enchâssée de *La Soif et la Faim*, E. Ionesco indique que Frère Tarrabas s'adresse uniquement « *au public, c'est-à-dire Jean, les moines, puis aussi*

⁴⁶⁵ J. Genet, *Les Nègres*, op.cit., p. 511.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 513.

*la salle*⁴⁶⁷ ». Tout comme J. Genet, il met donc en place des apartés qui jouent sur la dualité des deux publics et soulignent par un superbe jeu de specularité, l'emboîtement d'instances énonciatives et réceptives propres au phénomène théâtral ou métathéâtral. Mieux encore, E. Ionesco déforme tellement les apartés classiques qu'il réussit aussi à leur faire souligner l'absence de situation énonciative commune entre le locuteur et l'allocuté exclu sur lesquels ils sont normalement fondés. Dans *L'Impromptu de l'Alma*, on assiste à un « Court conciliabule que l'on n'entend pas entre les trois Bartholoméus⁴⁶⁸ ». Puis, l'un d'entre eux demande à Ionesco s'il peut les entendre et celui-ci répond : « Oui, oui... oui... bien sûr... Je ne suis pas sourd⁴⁶⁹ », parodiant ainsi largement le dispositif énonciatif théâtral et le phénomène d'illusion sur lequel repose l'aparté classique.

Sur la scène du vingtième siècle français, les dramaturges renforcent, prolongent et s'émancipent donc des timides apartés métathéâtraux du Grand Siècle. Si les apartés demeurent, désormais, comme dans le théâtre espagnol, ils proposent une adresse directe, exclusive et parfois fallacieuse au public, et indiquent ainsi toujours l'illusion théâtrale dont il est victime. Nos dramaturges semblent retrouver ici un juste équilibre et une étonnante objectivité dans leur hommage aux deux traditions métathéâtrales des interpellations directes et indirectes du public.

b - Des didascalies métathéâtrales exponentielles

L'utilisation française hypertrophique de didascalies visant à indiquer uniquement au regard du lecteur / spectateur la dimension fictive et la nature spectaculaire de l'intrigue corrobore cette hypothèse. Nos dramaturges modernes renouent non seulement avec la tradition espagnole des didascalies métathéâtrales extérieures multiples et exhaustives mais aussi avec les pratiques françaises des simples appositions situées devant les répliques et des didascalies métathéâtrales intérieures. Dans son adaptation du *Retablo de las Maravillas* tout d'abord, J. Prévert ajoute aux quelques didascalies qui faisaient tenir le leurre théâtral cervantin un grand nombre de longues didascalies explicites permettant au lecteur moderne de comprendre bien plus aisément son dispositif métathéâtral telle : « *Sur la scène Chanfalla et Chirinos, indifférents et immobiles regardent les spectateurs. C'est*

⁴⁶⁷ E. Ionesco, *La Soif et la Faim*, op.cit., p. 866.

⁴⁶⁸ E. Ionesco, *L'Impromptu de l'Alma*, op.cit., p. 437.

⁴⁶⁹ *Ibid.*

leur façon à eux de préparer le spectacle⁴⁷⁰. » Par-delà les simples didascalies d'entrée et de sortie de la pièce espagnole, J. Prévert mentionne ici de façon claire et détaillée le dispositif d'enchâssement de regards propre au phénomène métathéâtral. De surcroît, il utilise désormais les termes précis de « spectateurs » et « spectacle » qui soulignent plus explicitement encore le jeu de spécularité en place.

Deux ans plus tard, dans *L'Impromptu de Paris*, Giraudoux, montre, quant à lui, que la pratique parallèle française des didascalies métathéâtrales explicites et concises s'est également maintenue sur la scène moderne. Dans cette brève pièce, au moins dix courtes appositions précèdent les répliques enchâssées et les désignent en tant que telles. Depuis le terme « acteurs⁴⁷¹ » suivant le nom des comédiens dans la pièce enchâssée, jusqu'aux nombreux participes présents du type « déclamant⁴⁷² » ; « donnant la réplique⁴⁷³ » et les nombreux « entrant et récitant⁴⁷⁴ », Giraudoux se plaît incessamment à signaler brièvement et à la lecture le glissement dans la déclamation, exactement comme le faisait Rotrou, plus de trois siècles auparavant ! Enfin, il reprend aussi largement la technique rotrouesque des longues didascalies intérieures sur le décor. En ne cessant de corriger les décors proposés pour la pièce intérieure, Juvet devient alors une sorte de double de Genest, rappelant en permanence au spectateur la constitution en cours du décor d'une intra-scène. Lorsque Léon vient lui apprendre que les « dix colonnes de douze mètres à la cour et l'arc de triomphe au jardin⁴⁷⁵ » sont prêts, il répond ainsi :

Bravo ! Bravo ! Mais j'ai réfléchi. Je crois qu'il faut les colonnes du jardin et l'arc à la cour. D'ailleurs, les arcs de triomphe ne me disent rien le matin. Tu vas me faire une pyramide. Mais de taille. Une vraie. Castel qui a été en Egypte te donnera les dimensions⁴⁷⁶.

Très vite, cependant la réalité de sa pyramide rend son projet scénique aussi farfelu qu'irréalisable.

Dès lors, à son tour, cette didascalie implicite prend une dimension parodique sensible. Tout en indiquant à son public qu'il va assister à une représentation théâtrale, elle révèle la moquerie de Giraudoux envers les didascalies créant précisément l'illusion perspective et suggère à la salle que sa pièce aura pour sujet un jeu distancié avec le principe même de désignation de l'illusion dramatique. Pour aider le public à bien comprendre ce subtil stratagème de théâtre à son miroir, Giraudoux insère aussi dans ses

⁴⁷⁰ J. Prévert, *Le Tableau aux Merveilles*, op.cit., p. 286.

⁴⁷¹ Giraudoux, *L'Impromptu de Paris*, op.cit., scène 1, p. 673.

⁴⁷² *Ibid.*, p. 674.

⁴⁷³ *Ibid.*

⁴⁷⁴ *Ibid.*

⁴⁷⁵ *Ibid.*, scène 3, p. 680.

⁴⁷⁶ *Ibid.*

didascalies internes, et cette fois, bien plus nettement que J. Prévert, un foisonnement absolument excessif et presque comique de vocabulaire théâtral. À la « *cour*⁴⁷⁷ », et au « *jardin*⁴⁷⁸ », s'ajoutent ensuite le « *tampon*⁴⁷⁹ », la « *gloire*⁴⁸⁰ », le « *roulement à bille*⁴⁸¹ » et bien d'autres encore, avertissant aussi clairement le public d'un jeu très appuyé, ou d'une contre-*façon* burlesque sur les procédés didascaliques de construction et de rupture de l'illusion dramatique.

Quelques années plus tard, ce jeu et ce travail sur les didascalies marquant les enchâssements s'accroissent si considérablement que l'on va pouvoir parler d'un véritable âge d'or des didascalies métathéâtrales sur la scène française. Dans les productions de E. Ionesco et de J. Genet, les didascalies au vocabulaire métathéâtral sont si nombreuses et exhaustives⁴⁸² qu'elles deviennent peu à peu des paratextes littéraires à part entière, menaçant directement le texte dialogué qu'elles encadrent.

Parmi les trois cent quatre-vingt-dix-sept didascalies externes de *L'Impromptu de l'Alma*, dont près d'une centaine sont explicitement métathéâtrales, plus de trente d'entre elles s'étendent sur plusieurs, et parfois même, sur six phrases, absorbant alors complètement le bref texte dialogué :

IONESCO : Messieurs, ne vous fâchez pas trop... ne vous vexez pas ! (*Les docteurs sortent ainsi que Marie qui les a poussés. On entend dans les coulisses : « Costumologie, costumitude, théâtreologie, psycho-spectatologie...tologie...tologie...».* Ionesco qui n'est pas tout à fait tranquille, s'arrête tout près de la porte brusquement. Puis il fait demi-tour, tandis qu'on entend encore : « *tologie...tologie... tologie...* » Ionesco écoute le bruit qui s'éloigne, la main en cornet à l'oreille. Il se dirige calmement vers la table, s'y assied posément, regarde toujours en direction de la porte puis : Allons ! Allons ! Ca suffit ! La pièce est finie... Revenez en scène (*Arrêt brusque du bruit confus des coulisses, puis, un à un les personnages Bartholoméus I, Bartholoméus II, Bartholoméus III, viennent se mettre en rang dans le fond, derrière Ionesco qui se lève et dit : « Mesdames, Messieurs*⁴⁸³ ».

Les dialogues de la pièce-cadre et de la pièce encadrée sont ici littéralement « étouffés » par une profusion didascalique indiquant encore l'enchâssement avec force de termes théâtraux et notamment avec la récurrence du terme « *coulisse* ». Pire encore, dans cette même pièce, E. Ionesco en vient à mettre en place des didascalies externes lues sur

⁴⁷⁷ Giraudoux, *L'Impromptu de Paris*, op.cit., scène 3, p. 680.

⁴⁷⁸ Ibid.

⁴⁷⁹ Ibid.

⁴⁸⁰ Ibid.

⁴⁸¹ Ibid

⁴⁸² La précision des didascalies de E. Ionesco est telle que Benoît Barut n'hésite pas à le désigner comme un « polytechnicien du théâtre ». Cf. Benoît Barut, « Proliférations didascaliques dans le théâtre de Ionesco », in *Lire, jouer Ionesco. : Colloque de Cerisy [13-20 août 2009]*, Norbert Dodille et Marie-France Ionesco, Besançon, éd. Les Solitaires intempestifs, 2010, p. 63-95, cit., p. 74.

⁴⁸³ E. Ionesco, *L'Impromptu de l'Alma*, op.cit., p. 453-464.

scène et n'hésite pas à faire débiter sa pièce intérieure par la lecture d'une didascalie qui débutait la pièce-cadre :

IONESCO : Voici le début de la pièce : Scène 1. *Parmi les livres et les manuscrits, Ionesco dort, la tête sur la table. Il a, dans la main, un crayon à bille qu'il tient le bout en l'air. On sonne. Ionesco ronfle*⁴⁸⁴.

De la sorte, le dialogue et la représentation enchâssés sont supplantés par une didascalie enchâssée qui marque et incarne à elle seule le processus métathéâtral. Enfin, E. Ionesco ne manque pas non plus d'hypertrophier les didascalies implicites parodiques telles que :

Je ne sais pas encore si on verra vraiment, sur le plateau, le berger en train d'embrasser le caméléon ou seulement si je me contenterai d'évoquer la scène...si elle ne constituera qu'un arrière-fond invisible... du théâtre au second degré...En réalité, je pense que cela ne devra servir que de prétexte⁴⁸⁵.

Comme le faisait Giraudoux, E. Ionesco révèle ici sa propre distance avec les didascalies internes métathéâtrales précises et indique à son public que toute sa pièce va reposer sur un jeu avec l'illusion scénique et ses marqueurs, un jeu, en somme, sur la désignation de la métathéâtralité !

Reste aux œuvres spéculaires de J. Genet de confirmer la place prépondérante et le rôle subversif désormais accordés aux diverses formes didascaliques métathéâtrales. Tout en utilisant des adjectifs appartenant au vocabulaire théâtral pour nuancer les appositions signalant le glissement dans les intrapièces du *Balcon*, tout en écrivant par exemple : « *le juge ne lisant plus, d'un ton mi-théâtral, presque poétique*⁴⁸⁶ », J. Genet multiplie les longues didascalies décrivant techniquement le savant dispositif métathéâtral du *Balcon*. À la fin et au début de chaque saynète apparaissent des didascalies décrivant avec des termes scéniques très précis, la disposition du public interne et le fonctionnement concret, parfois très complexe, des décors ou de la machinerie qui permet de glisser ou de quitter les scènes enchâssées. Pour le prouver, on pourrait notamment citer : « *La scène se déplace de gauche à droite, comme si elle s'enfonçait dans la coulisse. Apparaît alors le décor suivant*⁴⁸⁷ » ou encore mentionner l'immense description expliquant le dispositif scénique régissant l'épisode enchâssé du salon du Mausolée :

« *Il se place à gauche, en face d'une petite lucarne. Après une courte hésitation, le Juge, le Général et l'Évêque se placent à droite, à une autre lucarne, symétrique à la première. Puis, très silencieusement, le double miroir formant le fond de la scène s'écarte et montre l'intérieur du salon Spécial. Résigné, à son tour, l'Envoyé va se placer auprès de la Reine et du Chef de Police*⁴⁸⁸. »

⁴⁸⁴ E. Ionesco, *L'Impromptu de l'Alma*, op.cit., p. 429.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 427-428.

⁴⁸⁶ J. Genet, *Le Balcon*, op.cit., p. 358.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 357.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 341.

Quant aux didascalies implicites, elles fourmillent presque dans chaque réplique ! Depuis les rapides « appelle-moi, monsieur le bourreau⁴⁸⁹, » « je reprends⁴⁹⁰ » ou les « je ne joue plus ou plus le même rôle si tu veux⁴⁹¹ » jusqu'aux longues interventions du chef de police et d'Irma expliquant l'agencement des judas et des miroirs⁴⁹², la pratique didascalique implicite est aussi pour le moins exponentielle. C'est dans *Les Nègres*, toutefois, que J. Genet pousse son goût et son travail didascalique à leur paroxysme. Avec presque six cent cinquante didascalies explicites, cette pièce comporte quasiment autant de didascalies que de répliques ! De surcroît, elles sont souvent nettement plus longues que ces dernières. La première didascalie externe expliquant en dix longues phrases la configuration de la scène enchâssée en témoigne et montre qu'ici aussi les didascalies externes se transforment en de véritables descriptions du théâtre à son miroir. On retrouve même l'usage de didascalies internes métathéâtrales parodiques qui ne révèlent en fait aucune information sur la pièce enchâssée. Au moment où Archibald dit qu'il faut lui obéir et suivre le texte, Village, narquois, s'exclame en effet : « Mais je reste libre d'aller vite ou lentement dans mon récit et dans mon jeu. Je peux me mouvoir au ralenti ? Je peux multiplier ou allonger les soupirs⁴⁹³. » Tout en soulignant au spectateur qu'il joue et va jouer un rôle enchâssé, Village ne lui donne aucune information sur son ton et sa manière de déclamer. Ainsi, tout en hypertrophiant les didascalies explicites et implicites qui désignent le phénomène d'enchâssement, J. Genet se moque de leur propre fonctionnement et les nie partiellement et sournoisement.

En somme, comme pour les apartés, les dramaturges français modernes renouent intimement tant avec la tradition didascalique métathéâtrale espagnole que française. Certes, l'invasion du texte théâtral par la didascalie n'est pas le seul fait des pièces incluant des procédés et des jeux de spécularité mais en profitant de ce mouvement et en transformant à leur tour les didascalies explicites en de véritables récits ou descriptions scéniques, en nuancant les courtes appositions françaises précédant les répliques et en jouant des possibilités parodiques offertes par les didascalies implicites, nos dramaturges parviennent finalement à conférer aux didascalies une place essentielle dans la construction du théâtre à son miroir du vingtième siècle. Désormais, elles ne constituent plus de simples

⁴⁸⁹ J. Genet, *Le Balcon*, op.cit., p. 274.

⁴⁹⁰ *Ibid.*

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 300.

⁴⁹² *Ibid.*, p. 386.

⁴⁹³ J. Genet, *Les Nègres*, op.cit., p. 484.

marqueurs textuels du dispositif métathéâtral, elles y participent, en deviennent un élément principal tout en nous dupant parfois, insidieusement, sur son contenu. La prolifération du vocabulaire de la scène témoigne d'ailleurs de leur rôle prépondérant dans la poétique de l'écriture métathéâtrale.

Par-delà la disparition des règles classiques, cette hypertrophie ou ce changement global de statut de la didascalie s'explique par une mutation des rapports entretenus entre les auteurs et la scène. À l'ère du metteur en scène⁴⁹⁴, cette tendance constitue surtout une réaction des dramaturges français face à leur éviction du monde de la scène moderne. « Des hérésies modernes veulent placer aujourd'hui le metteur en scène au-dessus de l'auteur. On tente de le considérer comme l'auteur véritable de l'œuvre⁴⁹⁵ » proteste notamment E. Ionesco. La prolixité et l'efficacité des indications scéniques métathéâtrales de ce dernier ainsi que celles de ses contemporains leur permettent d'exercer une influence sur tous les types de lecteurs, au nombre desquels se trouvent aussi acteurs et metteurs en scène. Reste à savoir si une telle abondance didascalique n'entraîne pas une disparition des marqueurs linguistiques qui, à l'âge classique, signalaient aussi habilement les enchâssements.

c - Les marqueurs linguistiques

Bien que la ponctuation suggère encore discrètement à l'oreille du public moderne le procédé du théâtre à son miroir, son emploi a foncièrement changé. L'utilisation des points-virgules pour marquer les pauses plus fréquentes et le ralentissement des acteurs lorsqu'ils prononcent le texte enchâssé ont globalement disparu. En outre, si les tournures exclamatives permettent toujours de faire subtilement sentir au spectateur et au lecteur les effets d'intonation plus appuyés des acteurs lorsqu'ils jouent un rôle dans le rôle, le contraste quantitatif avec la pièce-cadre est désormais bien moins net. Dans *Le Balcon* de J. Genet, les exclamatives ne paraissent que légèrement plus nombreuses dans les passages enchâssés. Parfois, comme dans *La Soif et la Faim* de E. Ionesco, on constate même une

⁴⁹⁴ Voir sur ce point le chapitre de J. Guérin intitulé « Le sacre du metteur en scène », in *Le Théâtre en France de 1914 à 1950*, op.cit., p. 73- 92.

⁴⁹⁵ « Contre les metteurs en scène censeurs », *Le Figaro-Magazine*, 10 février 1979. Dans son entrée « Metteur en scène » du *Dictionnaire Eugène Ionesco*, J. Guérin ajoute aussi fort pertinemment à cette citation : « Après 1968, ses bêtes noires sont les marxistes, metteurs en scène et critiques, de l'institution littéraire. Il les appelle les "scénocrates" [...] D'autres auteurs notamment Paul Claudel, Samuel Beckett et Jean Genet, partagent son intransigeance , mais ne l'affichent pas », in *Dictionnaire Eugène Ionesco*, J. Guérin (dir.), Paris, éd. Honoré Champion, 2012, p. 404.

égalité nette entre les deux niveaux dramatiques ! De plus, au lieu d'être placés, comme au Grand Siècle, à la fin de longues périodes, les points d'exclamation terminent désormais des phrases très courtes et souvent minimales, quand il ne s'agit pas de simples verbes à l'impératif ! Ainsi, ils permettent désormais de souligner non seulement l'accroissement du volume sonore mais aussi celui du rythme des acteurs jouant leur rôle dans le rôle. La pièce encadrée dans *Les Bonnes* débutant par cette réplique de Claire : « Et ces gants ! Ces éternels gants⁴⁹⁶ ! », puis le moment où les deux sœurs reprennent leur cérémonie et que Claire dit encore : « Non ! Non ! Pas de faiblesse ! Allume ! Allume ! Le moment est trop beau ! [...] Le gardénal ! Chantons⁴⁹⁷ ! » le prouvent clairement. À l'inverse, la pièce-cadre de J. Genet semble marquée par une forme de ralentissement du débit rappelant paradoxalement les moments de déclamations enchâssées du passé, puisque, lorsque la sonnerie du réveil marque la fin de la représentation enchâssée, on assiste à une multiplication discrète mais sensible des trois points de suspension :

SOLANGE : Tu regardes encore... Claire, mon petit...

CLAIRE : Je suis lasse. [...]

SOLANGE : Allons, Claire, redeviens ma sœur.

CLAIRE : Je suis à bout. La lumière m'assomme. Tu crois que les gens d'en face⁴⁹⁸...

Dans *Le Balcon*, à partir du moment où Madame Irma et Carmen paraissent, les trois points de suspension marquent aussi un retour à la pièce-cadre :

CARMEN, comptant : L'Évêque...deux mille...deux mille du Juge... (*Elle relève la tête.*) Non, madame, toujours rien. Pas de Préfet de Police. Irma, *agacée* : Il va nous arriver, s'il arrive... dans une de ces colères ! Et pourtant⁴⁹⁹...

Néanmoins, cette pratique consistant à ralentir le débit de parole dans la pièce-cadre n'est pas systématique. On en veut pour preuve le fait que dans *Le Balcon* justement, les trois points de suspension ponctuent aussi les moments enchâssés où l'homme jouant l'Évêque cherche son texte. Ainsi, plus que tout, désormais, les dramaturges français et surtout J. Genet, s'attachent à jouer au niveau même de la ponctuation sur l'équivoque entre les niveaux dramatiques. En inversant, d'une pièce à l'autre ou dans une seule et même pièce, les signes de ponctuation indiquant la métathéâtralité, ils obligent les lecteurs à être plus attentifs dans leurs repérages et à choisir eux-mêmes les passages où ont lieu les métalepses dramatiques. Dans ses indications préliminaires aux *Bonnes* J. Genet disait d'ailleurs : « [...] je n'ai pas besoin d'insister sur les passages joués et les passages

⁴⁹⁶ J. Genet, *Les Bonnes*, op.cit., p.129.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 146.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 136.

⁴⁹⁹ J. Genet, *Le Balcon*, op.cit., p. 285.

sincères : on saura les repérer, au besoin, les inventer⁵⁰⁰ » ; et dans *Le Balcon* on lisait encore : « [...] dès la scène entre Madame Irma et Carmen jusqu'à la fin, il s'agit de découvrir un ton de récit toujours équivoque, toujours en porte à faux⁵⁰¹ ».

In fine, les seules marques de ponctuation indiquant clairement et systématiquement le glissement de plan dramatique sont désormais les guillemets et les italiques parce qu'ils répondent à une obligation éthique et légale. Afin de respecter la propriété intellectuelle en vigueur, nos dramaturges placent donc naturellement et systématiquement des guillemets et des italiques lorsque leurs enchâssements reposent sur des citations de pièces antérieures. La présentation des citations de Molière et de Marivaux dans *L'Impromptu de Paris* et *La Répétition ou l'Amour puni* en témoigne.

Dès lors, on devine que les jeux sur l'élévation du niveau de langue pour indiquer aussi discrètement, à l'ouïe fine du spectateur, les glissements de niveaux dramatiques vont subir la même évolution. En effet, si l'on croit un instant dans *Les Chaises* publiée en 1954 que Le Vieux et La Vieille adoptent un niveau de langue moins infantile et plus précieux dans leur représentation enchâssée, si l'on remarque par exemple, que les formules de politesses se multiplient, que Le Vieux ne désigne plus sa femme comme sa « crotte⁵⁰² » ou sa « maman⁵⁰³ », et enfin que La Vieille le nomme solennellement et orgueilleusement « mon mari » devant leurs convives fictifs, cela ne dure malheureusement qu'un temps. Très vite, quelques appellations familières comme « sa pauvre maman⁵⁰⁴ », « mon chou⁵⁰⁵ » ou les balbutiements puérils du messager final réapparaissent et installent un doute chez le lecteur sur la frontière entre les différents niveaux.

Cela est plus frappant encore dans *Les Bonnes* de J. Genet. Face aux insultes de la représentation théâtrale des domestiques⁵⁰⁶, forte est l'envie de conclure que la pièce enchâssée est cette fois marquée par une baisse du niveau de langue. C'est compter sans le fait qu'en jouant leur révolte, les bonnes emploient parfois des tournures tout à fait poétiques. Pour trouver la force de réincarner son rôle, Claire débute même leur

⁵⁰⁰ J. Genet, *Les Bonnes*, op.cit., p. 126.

⁵⁰¹ J. Genet, *Le Balcon*, op.cit., p. 258.

⁵⁰² E. Ionesco, *Les Chaises*, op.cit., p. 142.

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 146. Le vieux la désigne plutôt comme sa « noble compagne Sémiramis » qui « a remplacé [sa] mère » ou encore comme sa « fidèle compagne [...] qui [a] cru en [lui] sans défaillance, pendant un siècle », *ibid.*, p. 159 et 180.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 159.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 181.

⁵⁰⁶ « J'ai dit des insultes. Vous n'espérez pas m'avoir fait revêtir cette robe pour m'entendre chanter ma beauté. Couvrez-moi de haine ! D'insultes ! de crachats ! », J. Genet, *Les Bonnes*, op.cit., p. 158.

représentation enchâssée par un véritable chant funèbre :

Nous l'emporterons dans un bois et sous les sapins, au clair de lune, nous la découperons en morceaux. Nous chanterons ! Nous l'enterrons sous les fleurs dans nos parterres que nous arroserons le soir avec un petit arrosoir⁵⁰⁷.

La reprise lancinante du pronom « nous », le jeu constant sur les assonances et les allitérations et le travail sur le rythme transforment ce passage en un véritable micro-poème en prose. Il en va exactement de même dans *Le Balcon* et *Les Nègres* : partout la poésie et la prose, les figures de styles et la vulgarité, les tournures emphatiques et théâtrales et les tournures banales s'entremêlent et égarent le spectateur. E. Ionesco et J. Genet prouvent donc parfaitement que la production française métathéâtrale moderne présente toujours un effacement des repères stylistiques et une forme d'uniformisation des niveaux de langues entre pièce-cadre et pièce encadrée laissant surtout l'initiative aux acteurs.

Les marqueurs linguistiques qui permettaient encore au Grand Siècle de proposer au public au cœur du discours et donc, sans changement de niveau dramatique, des signes codés signalant l'enchâssement et les jeux de spécularité tendent ainsi progressivement à s'effacer. Leurs vestiges montrent toutefois que nos dramaturges connaissent parfaitement ces techniques et que leur abandon est lié non pas à un désintéressement mais à une volonté de renforcer peu à peu la confusion et *a fortiori* la participation du public. Sur la scène moderne, les marqueurs linguistiques métathéâtraux sont devenus aussi des outils permettant non plus seulement de désigner clairement les différents niveaux diégétiques mais de renforcer leur indifférenciation.

Somme toute, entre les nouveaux apartés français, l'hypertrophie de didascalies métathéâtrales explicites et implicites et le jeu sur l'effacement des marqueurs linguistiques, la pratique française moderne renoue clairement avec les formes d'adresses directes et indirectes au public du théâtre franco-hispanique. Nos dramaturges proposent ainsi des jeux de spécularité sans changement de niveau dramatique s'inscrivant tant dans la tradition d'un théâtre baroque dominé par la représentation et le spectaculaire que dans le prolongement d'un théâtre classique qui privilégie le texte.

⁵⁰⁷ J. Genet, *Les Bonnes*, op.cit., p. 146.

5) Le soin particulier accordé aux procédés de théâtre sur le théâtre

Les dramaturges français modernes utilisent désormais abondamment le procédé du théâtre sur le théâtre et multiplient les jeux de miroir fondés sur des citations implicites de textes dramatiques. Dans *Macbett*, Ionesco joue non seulement de références avec *Macbeth*⁵⁰⁸ de Shakespeare mais aussi d'échos plus discrets avec *Ubu roi* d'Alfred Jarry qui empruntait lui-même au maître anglais. Tel Jarry, il mécanise tout d'abord l'ensemble de ses personnages au point de rendre sa propre figure semblable à une marionnette : « tête de l'auteur de cette pièce, riant, la bouche grande ouverte⁵⁰⁹. » Comme Ubu également, Macbett est un usurpateur qui se débarrasse de tous les gêneurs, tandis que Duncan élimine aussi avec froideur l'officier qui annonce une mauvaise nouvelle. Au « Pour cette mauvaise parole, passe dans la trappe⁵¹⁰ » de Ubu répond parfaitement son « Tu auras la tête tranchée pour nous avoir annoncé une nouvelle aussi désastreuse⁵¹¹ ». Enfin, à la tirade d'Ubu qui terminait la pièce en ces termes : « J'ai l'honneur de vous annoncer que pour enrichir le royaume je vais faire périr tous les Nobles et prendre leurs biens⁵¹² », succèdent désormais ces propos de Macol : « il y a dans ma nature composée des plus mauvais instincts une avarice si insatiable que, pendant mon règne, je trancherai les têtes de tous les nobles pour avoir leurs terres⁵¹³. » *Macbett* apparaît donc comme une pièce kaléidoscopique renvoyant au spectateur de multiples combinaisons de reflets des pièces de Shakespeare et de Jarry⁵¹⁴.

Pour le familier de S. Beckett, dans *Fin de partie*, le « À moi⁵¹⁵ » que Hamm prononce dans un bâillement au commencement de la pièce résonne aussi des ultimes mots de Pozzo dans *En attendant Godot*⁵¹⁶. D'autres citations, encore plus discrètes tel le « pas plus haut que sur le cul⁵¹⁷ » renvoient aussi à la fin des *Essais* où Montaigne écrit : « Et au

⁵⁰⁸ William Shakespeare, *Macbeth*, London, ed. the Compagny, 1720 ; rééd. in *Œuvres complètes*, 2, Paris, éd. Gallimard, 2002.

⁵⁰⁹ E. Ionesco, *Macbett*, op.cit., p. 1109.

⁵¹⁰ Alfred Jarry, *Ubu roi*, Paris, éd. Mercure de France, 1896 ; rééd., in *Œuvres complètes*, Paris, éd. Gallimard, tome I, 1982, p. 371.

⁵¹¹ E. Ionesco, *Macbett*, op. cit, p. 1062.

⁵¹² Jarry, *Ubu roi*, op.cit., p. 370.

⁵¹³ *Ibid.*, p. 1112.

⁵¹⁴ Sur les liens entre *Macbett*, *Macbeth* et *Ubu Roi*, on pourra aussi se reporter aux entrées « Jarry » et « *Macbett* » du *Dictionnaire Eugène Ionesco*, op. cit., p. 316-317 et 371-376.

⁵¹⁵ E. Ionesco, *Macbett*, op. cit, p. 16.

⁵¹⁶ S. Beckett, *En attendant Godot*, Paris, éd. Les éditions de Minuit, 1952.

⁵¹⁷ *Ibid*, p. 110.

plus élevé trône du monde, si ne sommes assis que sus notre cul⁵¹⁸ », comme le note malicieusement F. Noudelmann⁵¹⁹. Hamm enfin, dont le nom peut apparaître comme une réduction d'*Hamlet*, s'exclame tel Richard III : « Mon royaume pour un boueux⁵²⁰. »

Dans *Les Nègres*, J. Genet fait aussi discrètement surgir le reflet d'une de ses pièces antérieures : *Le Balcon*. Ceci se révèle notamment grâce aux similitudes existant entre les personnages des deux pièces. Le Juge et l'Évêque du *Balcon* trouvent leurs homologues dans la figure du Missionnaire. Quant au Gouverneur et à la Reine des *Nègres*, il va sans dire que ce sont les équivalents du Général et de Madame Irma. Et puisque *Le Balcon* est « la glorification de l'Image et du reflet⁵²¹ », *Les Nègres* devient alors « le reflet d'un reflet⁵²² ! » La réflexion de comédie de comédie dans la pièce de J. Genet est encore plus subtile qu'il n'y paraît et prouve qu'au vingtième siècle les citations implicites évoluent et deviennent des formes spéculaires encore plus tacites et raffinées. Reposant à présent sur tout un réseau de références dissimulées, leur découverte nécessite un réel investissement du lecteur / spectateur. Sans doute est-ce parce que leur public est bien plus rompu à ce genre de pratique qu'à l'âge classique et que, les dramaturges veulent le contraindre à être toujours plus attentif aux plus discrets effets d'intertextualités.

Les citations vraiment littérales et explicites subsistent pourtant aussi encore largement en France. Pour présenter la pièce enchâssée de *La Répétition ou l'Amour puni*, par exemple, le Comte mentionne clairement le titre d'une pièce de Marivaux : « Nous allons pouvoir commencer, mes enfants, nous sommes au complet. *La Double Inconstance* est une pièce terrible⁵²³. » De surcroît, comme nous l'avons vu précédemment, toutes les répliques tirées de la pièce marivaudienne sont signalées par les guillemets et sont donc aisément repérables par le lecteur.

Dans son *Impromptu de Paris*, Giraudoux utilise également les italiques afin que le spectateur remarque immédiatement qu'une grande partie des répliques est issue du fameux *Impromptu de Versailles*⁵²⁴. Le nom de Molière, ainsi que celui de ses pièces et de

⁵¹⁸ Michel de Montaigne, *Essais de messire Michel seigneur de Montaigne, livres premier et second*, Bourdeaux, éd. par S. Millanges, 1580.

⁵¹⁹ F. Noudelmann, *Beckett ou la Scène du pire. Étude sur En attendant Godot et Fin de partie*, Paris, éd. Champion, 1998, p. 87.

⁵²⁰ S. Beckett, *Fin de partie*, op.cit., p. 88.

⁵²¹ « Comment jouer *Le Balcon* », *Œuvres complètes*, IV, Paris, éd. Gallimard, 1953, p. 276.

⁵²² P. Brunel, « Tentation et refus de l'opéra », in *Les Nègres au Port de la Lune, Genet et les différences*, C.D.N., Bordeaux, éd. La Différence, coll. « Essais », 1988.

⁵²³ J. Anouilh, *La Répétition ou l'Amour puni*, op.cit., acte I, p. 34.

⁵²⁴ Dans l'édition des œuvres complètes de Giraudoux, cette reprise est mise en évidence par l'usage des italiques.

Boursault, sont aussi cités fréquemment, si bien qu'ils renforcent ostensiblement le reflet de la structure enchâssée de Giraudoux dans celle de Molière. Toutefois, Giraudoux ajoute un second jeu d'enchâssement intertextuel plus difficile à percevoir. Rappelons en effet que la pièce de Molière proposait déjà des enchâssements qui regorgeaient de surcroît de citations dramatiques. Dès lors, *L'Impromptu de Paris* présente en fait du théâtre sur du théâtre dans le théâtre sur le théâtre, ou du théâtre sur le théâtre « à la puissance deux », bref du théâtre dans le théâtre au quatrième degré !

Dans *L'Impromptu de l'Alma*, E. Ionesco s'autoreprésentant cette fois longuement et fort explicitement, mentionne quant à lui Shakespeare, Molière, ainsi que deux pièces de ce dernier⁵²⁵. En citant ces deux dramaturges reconnus pour leurs jeux de spécularité et leur usage de l'autocitation, il immisce à son tour une forme oblique et démultipliée de théâtre sur le théâtre. De façon un peu plus discrète que dans *L'Impromptu de Versailles*, il parvient même à transformer ainsi son enchâssement en une forme de manifeste ou de condensé en abyme du répertoire métathéâtral passé.

Tout en continuant à utiliser abondamment des citations théâtrales explicites, nos dramaturges y ajoutent donc régulièrement des jeux plus complexes d'allusions afin d'exercer la sagacité de leur public.

Le fait qu'ils développent un nouvel effet spéculaire basé non pas sur la citation d'un texte dramatique antérieur mais sur la mention d'une représentation théâtrale le confirme clairement. Lorsque dans *L'Impromptu de Paris*, Giraudoux précise que Robineau s'accroche à l'un des rosiers de *L'École des femmes* placé sur scène, il fait bien moins une référence explicite à la pièce de Molière qu'à l'une de ses représentations théâtrales ayant eu lieu si peu de temps avant que le décor était encore en scène. De même, lorsque ce même Robineau salue Raymone pour son rôle dans le *Misanthrope* et dans *l'Auvergnat*, Madeleine Ozeray pour celui d'Agnès et l'interprétation de Monsieur Adam dans *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*⁵²⁶, il fait surtout allusion à des représentations récentes et plus particulièrement à celles que Jovet a données avec un franc succès. Giraudoux propose ainsi une nouvelle forme de théâtre à son miroir que nous ne pouvons désigner qu'à l'aide du barbare néologisme « d'inter-représentativité ».

⁵²⁵ E. Ionesco, *L'Impromptu de l'Alma*, op.cit., p. 435.

⁵²⁶ Giraudoux, *L'Impromptu de Paris*, op.cit., scène 4, p. 694.

Certes, dans *La Suite du Menteur*, Dorante et Cliton faisaient déjà allusion aux représentations parisiennes d'une pièce, *Le Menteur*⁵²⁷, néanmoins, seul Cliton semblait y avoir assisté. En outre, l'effet recherché n'était pas le même puisque les évocations de ce dernier, qui était alors, à la fois spectateur et acteur du *Menteur*, visaient surtout à dénoncer au public son rôle présent afin d'apparaître comme Jodelet et de rompre l'illusion dramatique. Enfin, à la fin de la pièce, ces deux personnages ne faisaient qu'envisager de porter la pièce qu'ils venaient de vivre/jouer à un directeur de théâtre et en restaient donc à un stade de représentation purement hypothétique. Dans la pièce de Giraudoux en revanche, les mentions de diverses représentations prononcées par Robineau sont bien celles auxquelles il a déjà assisté en personne en tant que simple spectateur et impliquent naturellement un regard extérieur et surtout passé. Comme dans les pièces classiques à enchâssement complexe telle cette autre pièce cornélienne qu'est *L'Illusion Comique*, Giraudoux parvient donc à théâtraliser ses citations scénographiques par le regard d'un spectateur externe et ajoute ainsi au redoublement intertextuel un redoublement structurel. Dès lors, un nouveau jeu de reflets et d'échos émerge entre trois regards enchâssants : celui de Robineau sur les représentations, celui de la troupe de Jovet sur les citations des pièces de Molière et de Boursault et enfin celui que la troupe des comédiens de Molière exerçait déjà sur le propre Molière !

Même si E. Ionesco ne propose pas un jeu de regards aussi vertigineux, les références explicites à Molière et Shakespeare sont toujours faites sous le regard « avisé » des spectateurs intérieurs que sont les Bartholoméus. E. Ionesco et Giraudoux montrent donc tous deux qu'à l'ère moderne, la citation d'un auteur, d'une pièce ou d'une représentation antérieure est encore souvent accompagnée d'un changement de niveau dramatique exactement comme dans les pièces de Molière citées. Le jeu de specularité s'en trouve une ultime fois démultiplié.

Au vingtième siècle, le procédé spéculaire de la citation dramatique devient ainsi également exponentiel. Comme dans la tradition classique française, les citations explicites foisonnent et semblent majoritaires dans notre répertoire. De surcroît, comme Molière, nos dramaturges citent abondamment des pièces proposant déjà de vertigineux jeux de miroirs intertextuels et tendent à les rethéâtraliser grâce au regard de nouveaux spectateurs

⁵²⁷ Corneille, *La Suite du Menteur*, *op.cit.*, acte I, scène III. Voir aussi la sous-partie de notre étude intitulée *L'engouement français pour le théâtre sur le théâtre*.

externes. Toutefois, l'accroissement de la complexité des jeux intertextuels implicites, reposant désormais sur tout un réseau de discrètes et éparses références, et la création de jeux d'inter-représentativité montrent que nos auteurs ne délaissent pas pour autant la tradition hispanique qui comptait plus largement sur la tolérance, l'habitude et la participation active de son public. Cette hypertrophie citationnelle et intertextuelle prolongeant à la fois les techniques auriques et classiques s'explique aussi par une évolution globale de la pensée et des pratiques artistiques que G. Forestier rappelle dans les dernières pages de son ouvrage sur le théâtre dans le théâtre :

Ainsi, si le vingtième siècle se passionne pour cela (= le théâtre dans le théâtre) c'est surtout en tant que *technique*, car dans la mesure où l'art ne prétend plus être la représentation du monde, il n'a désormais plus d'autre objet que lui-même. Dès lors si l'œuvre reflète quelque chose, c'est elle-même *ou d'autres œuvres*. Particulièrement sensible dans l'écriture poétique et romanesque, cette formalisation de l'expression artistique n'a pas épargné le théâtre. Plus que jamais la formule de Scudéry, se trouve appliquée à la lettre : « le sujet de la comédie, c'est la comédie même⁵²⁸. »

6) Le retour à une fonctionnalité minimale ?

Dans certaines pièces du vingtième siècle, l'influence des intermèdes, des rôles dans le rôle, des interpellations du public et des citations sur l'action principale juxtaposée semble assez faible et lâche le plus souvent. Les brefs morceaux musicaux non articulés et difficilement intelligibles de P. Albert-Birot qui précèdent l'entrée du régisseur dans *Matoum et Téviabar* ainsi que les jeux de rôles constituant à faire le nourrisson et multiplier d'étranges onomatopées dans *Les Chaises* paraissent n'entretenir aucun lien réel avec les actions principales cohérentes des marionnettes ou des deux vieux. De plus, l'absence ici du regard d'un spectateur extérieur sur ces jeux spéculaires ne leur donne même pas l'apparence d'un prolongement visuel ni d'une fonction décorative. On est alors tenté d'y voir une forme de retour à la liberté ou la gratuité aurique ainsi qu'à sa simple volonté de maintenir l'attention du public et de le séduire.

Pourtant, si l'on consent à se pencher un peu plus sur ces jeux spéculaires modernes sans changement de niveau dramatique, on remarque qu'ils ne sont pas si autonomes qu'on voudrait le croire. Peu à peu, on comprend que les chants bizarres et étranges de *Matoum et Téviabar* participent en fait à l'esthétique d'esprit nouveau de la pièce entière. Combattant la conception d'un art-imitation de la nature, ils appuient les marionnettes de l'action

⁵²⁸ G. Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre*, op.cit., p. 346.

principale dans la construction d'une esthétique cubiste⁵²⁹ transportant les spectateurs dans un monde légèrement irréel.

De même, dans *Les Chaises*, en jouant le Nourrisson, le Vieux révèle sa peur de mourir qui est certainement à l'origine de son désir premier de livrer un ultime message. Ici encore, de façon dissimulée, les jeux spéculaires sans changement de niveau dramatique exercent une fonction démonstrative et un relatif degré de structuration sur l'intrigue principale.

Dans les autres pièces, la mise en place du regard d'un spectateur extérieur lie encore plus intimement ces formes de théâtre à son miroir à l'action principale. Dans *L'Impromptu de l'Alma*, par exemple, la fausse *mojiganga* menée par le personnage de Ionesco se déroule sous le regard de Marie. Or c'est justement parce que cette spectatrice interne l'observe et lui remet son costume qu'il comprend son erreur et en vient finalement à s'excuser publiquement de sa pédanterie. Tout en soutenant la critique de toute la pièce à l'égard du manque de modestie des gens de théâtre, ce regard enchâssant et l'action qui l'accompagne conditionnent donc le dénouement de l'ensemble de l'œuvre. Ils révèlent que ce micro-spectacle ou ce faux-salut assume finalement une fonction instrumentale et un degré de structuration essentiels.

Comme au Grand Siècle, nos dramaturges choisissent donc surtout de creuser et de rendre plus complexes les liens et les influences sur l'action principale des intermèdes, des rôles dans le rôle, des interpellations du public et du théâtre sur le théâtre au point de leur faire perdre leur autonomie originelle et de les dénaturer. Ce foisonnement d'enchâssements obéit désormais toujours à un discret mais puissant principe d'unité.

Si au premier regard, l'hypertrophie des didascalies métathéâtrales explicites et des adresses directes au public ainsi que la diminution des marqueurs linguistiques signalant les enchâssements peuvent faire penser que la scène moderne française renoue pleinement et unilatéralement avec la scène aurique, une étude de détail révèle que l'influence des modèles français passés est la plus forte. Le travail d'enchâssement des spectacles intérieurs dansés et chantés, la perpétuation de la tradition française des rôles dans le rôle ou de l'art de la modération des interpellations directes du public, les jeux parodiques sur les apartés, les didascalies métathéâtrales implicites, le théâtre sur le théâtre, et enfin la

⁵²⁹ Voir notamment la sous-partie de notre étude intitulée *Le surgissement des arts du cirque et de la peinture au théâtre*.

complexification du degré de structuration et de la fonction instrumentale, prouvent que par-delà ses apparences subversives et hispaniques, le théâtre à son miroir français moderne prolonge surtout les procédés spéculaires modérés du Grand Siècle. Au-delà du dialogue établi avec les deux traditions métathéâtrales, les auteurs français affirment donc étonnamment leur profonde complicité avec leurs modèles nationaux en demi-teintes. Mais ces hommes de théâtre ne se contentent pas de retourner aux schèmes primitifs de leur théâtre à son miroir. S'il est vrai qu'ils doivent beaucoup à leurs confrères de l'époque baroque et classique, leur génie, lui, adapte, et sublime le procédé, qui devient d'une incroyable modernité.

II.2 MÉTAMORPHOSES DE LA TRADITION NATIONALE

Comment les dramaturges français du vingtième siècle parviennent-ils à s'émanciper du modèle formel extrêmement puissant et diversifié que propose déjà le théâtre à son miroir français du dix-septième siècle ? Par quels moyens ajoutent-ils finalement à leur pratique ou leur recette mêlant alors savamment l'*imitatio* et la *contaminatio*, une sorte d'*inventio* propice d'abord à la création de nouveaux jeux spéculaires complexes ?

A) NOUVEAUX JEUX DE MIROIR COMPLEXES

1) De l'enchâssement à la confusion et au dédoublement perpétuel

Très vite, les dramaturges modernes font évoluer la technique de l'enchâssement traditionnel en proposant un principe de dédoublement perpétuel où la délimitation de la réalité interne fictive et son encadrement dans un simulacre théâtral deviennent continuellement problématiques. Autrement dit, depuis le lever du rideau jusqu'à sa chute, le spectateur est face à deux niveaux d'action dramatiques placés paradoxalement à égalité puisque les acteurs, les actions se mêlent et surtout tous deux proposent des prises de conscience du phénomène théâtral.

Ainsi, au début de la pièce-cadre des *Chaises*, lorsque la Vieille demande au Vieux : « fais semblant comme l'autre soir⁵³⁰ », elle indique qu'elle a conscience que leur vie quotidienne est déjà une vaste comédie. Elle ajoute aussi : « Tu ne *les* verras pas venir. Il fait nuit⁵³¹. » Le pronom « les » désignant possiblement les spectateurs de la représentation des Vieux, porte alors à croire que leur cérémonie théâtrale d'adieu a déjà débuté. Deux actions métathéâtrales sont donc présentées simultanément et s'avèrent difficiles à différencier, d'autant plus qu'elles progressent conjointement. Quand les faux spectateurs intérieurs de leur représentation arrivent, le Vieux se présente en effet, toujours comme Maréchal des logis et la Vieille, restée sa chère Sémiramis, poursuit son premier rôle fictif de « pauvre maman⁵³² ». Une fois de plus, le spectateur réel se retrouve face à deux actions dramatiques évoluant simultanément et jouant ensemble de la métathéâtralité. Enfin, au moment où la représentation intérieure d'adieu semble s'achever, un public invisible se fait entendre prouvant que rien n'est terminé et que nous sommes au contraire toujours dans une profonde dualité ou théâtralité. Jamais donc, nous n'assistons véritablement à un retour à une quelconque pièce-cadre. Du début à la fin, au contraire, deux actions métathéâtrales, deux enchâssements, se superposent et se mêlent en produisant une simultanéité spatio-temporelle dans la sphère scénique et dramaturgique.

De même, dans *L'Impromptu du Palais-Royal* de Cocteau, au début de la pièce-cadre un marquis surgit et termine de se vêtir en demandant au public de prendre patience et en lui annonçant brusquement :

si vous vous demandez pourquoi un marquis de la cour de Versailles parle de Hugo et de Baudelaire, je vous expliquerai que, malgré mon costume, je ne suis pas marquis le moins du monde, mais comédien, c'est-à-dire un homme qui voyage dans le temps et en adopte les figures, un homme qui est ce qu'il est, croit être ce qu'il n'est pas et s'il ne croit pas être ce qu'il n'est pas, s'efforce de le faire croire aux autres⁵³³.

Ensuite, au cours de l'action seconde représentant l'invitation de Molière à dîner par le Roi, un autre personnage, le duc, s'exclame : « Sait-on dans cette diablerie, où commence le simulacre ? je ne m'habituerai jamais⁵³⁴. » Ici aussi, jusque dans le terme « diablerie », le dédoublement théâtral est partout, et partout, les actions métathéâtrales progressent conjointement. Une ultime preuve en est que l'entretien de l'action seconde entre le Roi et

⁵³⁰ E. Ionesco, *Les Chaises*, op.cit., p. 143.

⁵³¹ *Ibid.*, p. 142.

⁵³² *Ibid.*, p. 159.

⁵³³ Cocteau, *L'Impromptu du Palais-Royal*, op.cit., scène 1, p. 14.

⁵³⁴ *Ibid.*, p. 36.

Molière se termine par le menuet de Lully joué « à pleine force⁵³⁵ » dont les premières mesures en sourdine accompagnaient la première saynète du marquis.

Enfin, dans *Le Balcon*, un lustre demeure à chaque tableau dans les salons et dans la chambre d'Irma, indiquant ainsi que les actions y ayant lieu relèvent aussi du théâtre. En même temps qu'elle joue et qu'elle montre même qu'elle joue⁵³⁶, Irma suit les actions métathéâtrales parallèles à l'aide de son viseur et de son écouteur. « Avec cet engin, dit-elle, je les vois et j'entends même leurs soupirs⁵³⁷ ». Comme dans *Les Chaises* et dans *l'Impromptu* de Cocteau, J. Genet propose donc non plus tant des pièces encadrées dans une pièce-cadre que toute une série de pièces dont le déroulement chronologique coïncide strictement et qui reposent toutes sur un principe de dédoublement et de métalepse permanent.

Le théâtre moderne français propose finalement une nouvelle forme d'enchâssement où pièce encadrée et pièce-cadre deviennent des catégories si relatives, qu'à l'inverse de la technique du mélange des niveaux théâtraux du seizième et du dix-septième siècles (présente notamment dans *Le Véritable Saint Genest* de Rotrou), les spectateurs ne peuvent jamais s'appuyer, ne serait-ce qu'un temps, sur un cadre ou une valeur fixe réelle. Tout devient désormais simplement théâtralité, fictionnalité et « enchâssement au carré »... Et face à ces structures enchâssées reposant sur un principe baroque moderne de réversibilité, la hiérarchisation et le nivellement des actions théâtrales ne dépendent plus que de la perspective adoptée par le public français qui s'y trouve engagé. Le fait que cette technique du dédoublement permanent soit présente dès le début du siècle hors de la France, chez des dramaturges espagnols modernes comme Lorca, invite néanmoins à douter de l'origine proprement française de ce nouveau principe de création.

2) La question de l'influence du théâtre espagnol moderne

Dans une pièce comme *El Público*⁵³⁸, le spectateur ne parvient jamais à identifier la frontière et la hiérarchie entre les niveaux dramatiques car tout est aussi simultanément et vertigineuse théâtralité. Au cinquième tableau par exemple, où a lieu, dans le monde réel,

⁵³⁵ Cocteau, *L'Impromptu du Palais-Royal*, op.cit., scène 6, p. 76.

⁵³⁶ Nous avons déjà vu qu'Irma disait : « Je ne joue plus ou plus le même rôle si tu veux », in J. Genet, *Le Balcon*, op.cit., p. 300.

⁵³⁷ Ibid., p. 297.

⁵³⁸ Federico García Lorca, *El Público*, Madrid, éd. de María Clementa Millán, Cátedra Letras Hispánicas, 1987.

une représentation théâtrale de la Passion du Christ, on apprend qu'une révolution a éclaté parce que Juliette a été jouée par un garçon de quinze ans et que les acteurs vont devoir rejouer la scène du tombeau. Or, le troisième tableau présentait justement, mais dans un monde onirique cette fois, le commencement de la représentation de la scène du tombeau de Roméo et Juliette. Dès lors, on comprend que l'enchâssement présentant la pièce de Shakespeare a continué à se dérouler simultanément à celui de la Passion du Christ ayant lieu dans le grand théâtre. Ainsi, la fiction et la réalité, les acteurs et les thèmes dramatiques, s'entremêlent et se dénouent ici dans une œuvre polyphonique, polysémique et surtout continuellement métadramatique. Déjà, entre les mains du dramaturge espagnol, le procédé d'enchâssement devient selon l'expression d'André Belamich « un mécanisme diabolique⁵³⁹ » qui ne cesse de multiplier les plans, de prolonger les perspectives à l'infini et qui, inversé, réduit infailliblement cet univers théâtral en expansion à ce qui dut être la cellule originelle du drame polymorphe : le couple théâtral de Roméo-Juliette dans le tombeau !

Pourtant, contrairement aux apparences, il s'avère absolument impossible que nos auteurs français modernes aient eu connaissance des techniques de dédoublement perpétuel de Lorca ou de ses contemporains hispaniques. Rappelons qu'au vingtième siècle, le contexte politique espagnol est particulièrement mouvementé. La censure de Rivera, du régime franquiste et l'autocensure des auteurs face à ces états en crise ne favorisent absolument pas la diffusion de la production dramatique nationale, *a fortiori* celle d'œuvres aussi subversives que celles de Lorca ou de Valle Inclán⁵⁴⁰. Ce n'est donc qu'en 1970 que Martínez Nadal décide de divulguer quelques extraits de *El Público* et c'est seulement en 1976, soit quarante ans après la mort de Lorca et une année après celle de Franco, qu'il obtient l'autorisation de publier le texte intégral en tirage limité. La traduction française, quant à elle, ne parviendra qu'en 1979, chez Gallimard.

Quant à Valle Inclán, bien que sa production métathéâtrale précède celle de Lorca, son succès en France est posthume et succède à celui de Lorca. Et si dans le milieu des

⁵³⁹ Expression d'André Belamich, dans son essai d'interprétation du *Public*. Cf. F. García Lorca, *Œuvres Complètes*, op.cit., p. 1049.

⁵⁴⁰ Relatant un de ses entretiens avec Bernard Dort, Phyllis Zatlin écrit d'ailleurs : « To my query about Spain's theatrical contribution in contemporary France, he immediately responded « Il n'y a rien », in *Cross-cultural approaches to theater. The Spanish-french connection*, Metachen, N.J, Londres, éd. The scarecrow press, 1994, p. 7. Nous traduisons : « Lorsque je lui ai demandé quelle était la contribution espagnole au théâtre français contemporain, il m'a tout de suite répondu : « Il n'y a rien ». Si, comme le montre aussi Phyllis Zatlin dans la suite de son étude, le point de vue de Bernard Dort est assez exagéré, il reflète néanmoins à quel point les quelques influences de la dramaturgie espagnole sur la scène française restent discrètes et peu ressenties.

années 80, certaines de ses pièces spéculaires sont enfin montées dignement en France, force est de constater que la représentation a alors toujours lieu en espagnol⁵⁴¹.

Enfin, notons que quantitativement, les jeux espagnols de théâtre à son miroir se révèlent assez restreints au regard de la production française. Par-delà la pièce unique d'*Una noche de guerra en el museo del Prado*⁵⁴² de Rafael Alberti, (censurée en Espagne et ne parvenant en France que dans les années 80), on pense surtout aux deux figures phares déjà évoquées de Valle Inclán et de Lorca. De plus, Lorca lui-même, estimait que ces jeux spéculaires freinaient sa poésie, cessa assez vite d'explorer cette voie. Ainsi, aussi virtuoses soient-ils, les enchâssements espagnols jouant sur un dédoublement permanent sont relativement restreints et ne franchissent la frontière pyrénéenne que tardivement.

Terminons en réaffirmant que nos dramaturges méconnaissaient les structures espagnoles modernes et que leurs nouveaux enchâssements ne doivent leur réussite qu'à leur maîtrise des modèles passés français et hispaniques, à leur propre génie, et enfin sans doute à leur ouverture aux mouvements français et allemands dadaïstes et surréalistes. Est-il utile en effet de rappeler que ces courants artistiques ont fait voler en éclat, au grand scandale des habitués, la vieille conception aristotélicienne de l'unité d'action ? Faut-il encore insister sur le fait qu'ils ont installé un théâtre irrationnel, dépourvu de *mimesis* ou de réalité charnelle, un théâtre en somme, où tout ne répond qu'aux flots dévastateurs de la poésie de la théâtralité permanente ? L'influence espagnole moderne ayant été exclue, mieux vaut maintenant nous attacher à montrer que l'innovation française ne s'arrête pas là et qu'elle se manifeste en réalité à travers toute une nouvelle gamme de variations ou d'« exercices de styles » à partir des modèles structurels du Grand Siècle français, au premier rang desquels figurent ce type particulier d'enchâssement que sont les répétitions intérieures.

⁵⁴¹ Phyllis Zatlin écrit : « The fourth major Spanish-language production of Valle Inclán in France came in 1984, with the opening season of the Theatre de l'Europe », in *Cross-cultural approaches to theater. The Spanish-french connection*, op.cit, p. 62. Nous traduisons : « La quatrième production hispanophone majeure de Valle Inclán en France eut lieu en 1984 au moment de la saison d'ouverture du théâtre de l'Europe. » Des pièces de Lorca certes sont, elles, jouées dès 45, mais il faudra aussi attendre les années 80, 88 même pour assister à un montage du *Public* par le CDN et il sera encore en espagnol.

⁵⁴² Rafael Alberti, *Noche de guerra en el museo del Prado*, Buenos Aires, ed. Losange, 1956.

3) Répétition et avènement d'une circularité généralisée

Les dramaturges français modernes n'ont pas seulement tendance à jouer des modèles de répétitions intérieures du Grand Siècle et du Siècle d'Or en les dissimulant, ils en proposent aussi des variantes toutes nouvelles. Certains auteurs s'attachent ainsi à construire des répétitions théâtrales enchâssées qui se répètent elles-mêmes et deviennent circulaires. Dans *Les Bonnes*, on remarque notamment que la répétition théâtrale des domestiques ne cesse de se répéter. C'est du moins ce que nous révèle Solange lorsqu'ôtant son costume elle dit : « C'est chaque fois pareil⁵⁴³. » et qu'à « chaque fois » aussi, elles laissent des traces de leur jeu⁵⁴⁴. Claire le confirme aussi en rétorquant : « Ce qui nous prend du temps, c'est les préparatifs⁵⁴⁵. » J. Genet propose donc ici un modèle de répétition théâtrale intérieure lui-même répétitif dans lequel, chaque soir, deux bonnes préparent la représentation de la même pièce.

Mieux encore, nous avons vu précédemment que dans *L'Impromptu de l'Alma*, les mêmes essais de lecture de la pièce enchâssée se reproduisent à trois reprises et répètent aussi le début de la pièce-cadre. Batholoméus 1 ne manque pas de le souligner en la désignant comme « un cercle vicieux⁵⁴⁶ ». Ce nouveau principe de répétition ou de circularité généralisée n'est pas un cas isolé, il rencontre au contraire un tel succès auprès de nos dramaturges modernes qu'ils l'appliquent massivement à leurs représentations théâtrales encadrantes.

Dans *Matoum et Tévibar* par exemple, au tomber de rideau, Matoum dit au public :

Tant qu'à Tévibar,
Je vais le ressusciter dès que la reine sera partie
Vous le retrouverez peut-être à la sortie
Et n'oubliez pas notre recette
Pour la confiture de rhubarbe
La prochaine fois nous vous donnerons blague dans le coin
La recette pour le coing⁵⁴⁷

L'annonce de la résurrection de Tévibar, de nos plausibles retrouvailles avec lui et enfin l'allusion à la recette de la confiture de rhubarbe mentionnée dans le prologue sous-entend aussi que toute la pièce-cadre va aussi recommencer.

⁵⁴³ J. Genet, *Les Bonnes*, op.cit., p. 135.

⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 143.

⁵⁴⁵ *Ibid.*

⁵⁴⁶ E. Ionesco, *L'Impromptu de l'Alma*, op.cit., p. 431.

⁵⁴⁷ P. Albert-Birot, *Matoum et Tévibar*, op.cit., p. 101-102.

De même, au début des *Chaises*, la Vieille demande au Vieux de lui raconter l'histoire *Alors on a ri* et il lui répond :

Mais c'est monotone...Depuis soixante-quinze ans que nous sommes mariés, tous les soirs, absolument tous les soirs, tu me fais raconter la même histoire, tu me fais imiter les mêmes personnes, les mêmes mois...toujours pareil⁵⁴⁸.

Avant même que ne débute leur représentation enchâssée d'adieux, cette répétition spéculaire des adjectifs « tous » et « mêmes » révèle ainsi que leur comédie encadrante se répète aussi sans cesse.

Dans son adaptation désabusée de la pièce shakespearienne qu'est *Macbett*, E. Ionesco ne se limite pas à inventer un dialogue d'ouverture entre Glamiss et Candor révoltés soulignant que Macbett et Banco ne feront ensuite que réitérer un modèle. Il conserve aussi le fait que le libérateur, Macol, marche dans les pas de Macbett et s'exclame : « Oui, maintenant que j'ai le pouvoir, je vais verser dans l'enfer le doux lait de la concorde. Je vais bouleverser la paix universelle, je détruirai toute unité sur terre⁵⁴⁹. » Dès lors, il met adroitement au premier plan l'idée finale qu'un tyran en remplace seulement un autre et que toute la pièce-cadre et les spectacles intérieurs organisés autour de massacres et de prise de pouvoir vont recommencer de façon identique.

Dans *Fin de partie*, les paroles et les gestes des jeux des personnages s'ordonnent aussi par la répétition des mêmes mots et postures. L'exhibition du principe de répétition est tel qu'en plus du retour du mouchoir taché de sang à l'excipit, on assiste à une duplication pure et simple de répliques. Deux fois, Hamm dit « Qu'est ce qui se passe ? Qu'est ce qui se passe⁵⁵⁰ ? », « À peu près ! À peu près⁵⁵¹ ! », « Je n'aime pas ça, je n'aime pas, ça⁵⁵² », avant d'échanger avec Clov un dialogue se résumant à une vaste variation du verbe « quitter⁵⁵³ » exhibant ainsi, comme l'écrit François Noudelmann « avec une exactitude retorse un forfait langagier, celui de la récidive⁵⁵⁴. » Clov le souligne lorsqu'il dit : « Je suis de retour⁵⁵⁵ », il ne cesse d'être le personnage qui retourne sur ses pas et qui

⁵⁴⁸ E. Ionesco, *Les Chaises*, op.cit., p. 143-144.

⁵⁴⁹ E. Ionesco, *Macbett*, op.cit., p. 1112.

⁵⁵⁰ S. Beckett, *Fin de partie*, op.cit., p. 28.

⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 42.

⁵⁵² *Ibid.*, p. 43.

⁵⁵³ « CLOV : Vous voulez donc tous que je vous quitte ? / HAMM : Bien sûr. / CLOV : Alors je vous quitterai. / HAMM : Tu ne peux pas nous quitter. / CLOV : Alors je ne vous quitterai pas », *ibid.*, p. 55. Voir aussi la duplication systématique autour du verbe « mourir » dans leur dialogue page 20.

⁵⁵⁴ F. Noudelmann, *Beckett ou la Scène du pire*, op.cit., p. 23.

⁵⁵⁵ S. Beckett, *Fin de partie*, op.cit., p. 24.

« n'en finit pas⁵⁵⁶ », de répéter tous les jours en série ou en circuit fermé non seulement les mêmes mouvements mais aussi le même jeu.

Enfin, en décomposant la structure gigogne des *Nègres*, le retour final du catafalque « qui était sur la scène au lever du rideau⁵⁵⁷ » n'indique pas seulement que la pièce revient au premier niveau de représentation, il montre que tout va recommencer sur les mêmes données. Tout va être réaffirmé : l'annonce d'Archibald, le jeu des Nègres, l'action mimée du meurtre de la blanche et en définitive l'ensemble des différents niveaux dramatiques !

Au vingtième siècle, sur la scène française, la répétition des éléments enchâssés et enchâssants devient donc une sorte de principe d'hyperstructuration du théâtre à son miroir. Ceci s'explique notamment par le fait que le nouveau théâtre ne cherche plus, comme à l'âge classique, à emprisonner le spectateur dans l'illusion mimétique et tend au contraire à l'enfermer dans une pure et vertigineuse dynamique de fiction. Or en s'exhibant comme une infinie répétition théâtrale ou un interminable ressassement lexical comme chez S. Beckett, le théâtre à son miroir parvient justement à rompre avec la conception d'un théâtre fondé sur la représentation et la reproduction figée du réel et à y substituer un théâtre qui se désigne lui-même comme un vaste simulacre dans lequel tout n'est qu'esthétisation et recherche de théâtralisation permanente. Dans son fameux ouvrage intitulé *Différence et Répétition*, G. Deleuze souligne d'ailleurs clairement l'antagonisme existant entre le théâtre de la représentation aristotélicien et hégélien et ce qu'il nomme « le théâtre de la répétition » moderne, opposé à la loi de nature :

Le théâtre de la répétition s'oppose au théâtre de la représentation, comme le mouvement s'oppose au concept et à la représentation qui le rapporte au concept. Dans le théâtre de la répétition, on éprouve des forces pures, des tracés dynamiques dans l'espace qui agissent sur l'esprit sans intermédiaire – tout l'appareil de la répétition comme « puissance terrible »⁵⁵⁸.

Parce qu'ils s'inscrivent et adhèrent également à ce radical changement esthétique du théâtre, désormais, nos dramaturges modernes inventent donc des enchâssements reposant aussi sur une répétition ou une circularité généralisée invitant, à l'inverse ou à rebours, à reconsidérer parfois presque tout leur répertoire comme un fabuleux théâtre à son miroir.

⁵⁵⁶ À la fin de la pièce, Hamm déclare « c'est fini » et répète ainsi ses premiers mots de la pièce. Cf. S. Beckett, *Fin de partie*, op.cit., p. 105.

⁵⁵⁷ J. Genet, *Les Nègres*, op.cit., p. 542.

⁵⁵⁸ Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, Paris, PUF, 1968 ; rééd. 2003, p. 19.

4) Improvisation du jeu, improvisation de l'écriture

E. Ionesco propose aussi un nouveau type d'improvisation enchâssée. Dans son *Impromptu de l'Alma*, le spectateur français n'est pas seulement face à des impromptus démultipliés et à une improvisation théâtrale de comédiens rendant hommage à cette pièce unique qu'est *L'Impromptu de Versailles*. Plus subtilement encore, E. Ionesco improvise dans la pièce-cadre l'écriture même d'une pièce encadrée. Lorsque Bartholoméus surgit, le personnage de l'auteur dit : « Je travaillais, je travaillais, j'écrivais⁵⁵⁹. » Puis, au moment où le critique avance : « Si je comprends, vous resserrez le dialogue avant de l'avoir écrit⁵⁶⁰ ! », Ionesco avoue à demi-mots l'inexistence de son texte : « Oui...enfin...non n'est-ce pas... pas tout à fait. Elle est là, quoi ! Je ne puis vous la lire dans l'état où elle est...tant qu'elle n'est pas⁵⁶¹... » On saisit alors que lorsque débute finalement les lectures des pièces enchâssées, ce personnage se livre à une véritable improvisation textuelle et rédactionnelle. La présence récurrente de l'image originelle de Ionesco dormant et tenant dans la main un crayon « à bille qu'il tient le bout en l'air⁵⁶² » y suggère et rappelle d'ailleurs régulièrement le caractère totalement improvisé de son texte et la nature périlleuse de son exercice. Enfin, rappelons que l'improvisation rédactionnelle enchâssée repose sur la reproduction de la trame de la pièce-cadre elle-même⁵⁶³. E. Ionesco invente donc ici une nouvelle forme ou un raffinement spéculaire avec changement de niveau dramatique qu'est l'improvisation non seulement du jeu des acteurs mais aussi de l'écriture d'une pièce dans une pièce la reflétant.

Dans *Fin de partie*, le contraste entre des didascalies telles que « ton normal⁵⁶⁴ », « ton de narrateur⁵⁶⁵ » de S. Beckett montre aussi que dans sa comédie quotidienne, Hamm s'improvise écrivain ou plutôt narrateur d'une histoire dont il compose et commente lui-même chaque jour un bref passage. Ce jour-là, exactement comme le personnage de Ionesco, il s'inspire de sa propre situation puisque l'histoire enchâssée raconte un épisode dans lequel le père d'un enfant affamé demande à Hamm de prendre en charge son enfant, qui pourrait en fait bien être Clov. Ici aussi, la représentation théâtrale quotidienne des

⁵⁵⁹ E. Ionesco, *L'Impromptu de l'Alma*, op.cit., p. 426.

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 426.

⁵⁶¹ *Ibid.*

⁵⁶² *Ibid.*, p. 429.

⁵⁶³ Voir la sous-partie de notre étude intitulée *Improvisation du jeu, improvisation de l'écriture*.

⁵⁶⁴ S. Beckett, *Fin de partie*, op.cit., p. 71.

⁵⁶⁵ *Ibid.*

personnages repose donc partiellement sur l'improvisation d'une écriture fictionnelle reflétant la pièce-cadre.

De la sorte, avant les théories américaines du Living et du Happening, ces dramaturges parviennent à suggérer le caractère désuet de la composition dramatique solitaire ainsi que leur rejet du modèle d'un spectateur restant dans une position totalement passive et réceptive. Parce que ces exercices d'improvisations écrites sont systématiquement commentés par le public interne que constituent les Bartholoméus, Clov ou encore Nagg et Nell, ils indiquent en effet que le rôle du spectateur et sa participation sont essentiels dans l'écriture d'une pièce. Autrement dit, les spectateurs sont désormais invités à être complices de l'acte de création : acteurs, metteurs en scène et auteurs se confondent pour déterminer les règles de l'œuvre, en improviser le contenu spéculaire, voire même sa disposition... car parfois, les jeux et exercices de styles sur les modèles du Grand Siècle portent également sur l'agencement des spectacles intérieurs...

5) Des enchâssements optimaux aux structures concentriques

Si la majorité des productions métathéâtrales modernes proposent un retour aux structures imparfaites du Siècle d'Or, J. Genet invente un nouveau type d'enchâssement à partir des modèles optimaux passés : les emboîtements en sphères concentriques. Avec la structure gigogne des *Nègres*, cet auteur met en place bien plus qu'un principe d'enchâssement central ainsi que d'alternance régulière entre deux niveaux diégétiques tel que le pratiquaient Corneille et Rotrou : il esquisse un *triple emboîtement concentrique d'une parfaite symétrie*. Tout d'abord, le centre exact de la pièce est le mimodrame du meurtre de la Blanche que nous désignerons par la lettre C. Or, celui-ci est emboîté de part et d'autre dans une autre pièce constituée de tout ce qui concerne les rapports des Nègres entre eux et avec la Cour. Nous nommerons ce deuxième plan B. Enfin, cette pièce est elle-même inscrite dans une pièce-cadre qui commence et s'achève sur une musique et sur un catafalque drapé de blanc. Ce dernier espace dramatique sera nommé A. On obtient donc le schéma cyclique suivant : ABCBA. Désormais chaque niveau diégétique rencontre ainsi géométriquement son propre reflet, « la boucle est bouclée », et le procédé du théâtre dans le théâtre s'en trouve renouvelé et prolongé dans un vertige étourdissant.

De surcroît, le principe de la répétition déjà évoqué suggère en définitive que cette disposition concentrique des différents niveaux dramatiques va aussi se reproduire. À la circularité temporelle des différents niveaux dramatiques s'ajoute donc une disposition spatiale concentrique accentuant le principe de l'éternel retour et la poétique de la spécularité. Ceci confirme la rupture définitive du nouveau théâtre à son miroir avec la poétique aristotélicienne de la représentation et l'émergence d'un métathéâtre deleuzien de la répétition, si soucieux d'éprouver des pures formes artistiques et de dynamiser des schémas intrinsèquement dramatiques.

6) Prolifération des structures absurdes

Une autre nouveauté de nos dramaturges français réside dans l'avènement de structures enchâssées qui obéissent à une forme de comique plus « désespérant » encore que le tragique, provoquant un rire « au-delà ou en deçà du désespoir ou de l'espoir⁵⁶⁶ », et qu'on appelle couramment le « comique de l'absurde », bien qu'un auteur comme E. Ionesco refuse de s'en réclamer. À partir de la seconde moitié du vingtième siècle, nos auteurs dépassent en effet le simple mélange de comique et de tragique proposé par certaines structures métathéâtrales contemporaines et décident d'emboîter de grotesques représentations intérieures de la condition humaine n'offrant même plus une issue incarnée par la réalité d'une fatalité, d'un destin ou encore de lois incompréhensibles, mais objectives, régissant l'Univers. Dans *Les Chaises*, la cocasse scène enchâssée du suicide scénique des Vieux ne débouche que sur la mention de la décomposition de leur corps dans la solitude aquatique et sur une absence totale de message de la part de l'Orateur. La structure métathéâtrale ne fait donc pas vraiment fusionner le comique et le tragique, elle les repousse plutôt ici constamment, met en relief l'un par rapport à l'autre et crée, grâce à cette opposition, un équilibre dynamique nouveau, dérisoirement tragique. De même, dans *Macbett*, les spectacles intérieurs aux tonalités bigarrées ne s'achèvent que sur une contradiction particulière et subjective. Après y avoir vu affirmé que « la logique des événements est la seule valable⁵⁶⁷ » et « qu'il ne peut y avoir d'autre raison que la raison

⁵⁶⁶ E. Ionesco écrit cette célèbre formule : « Je n'ai jamais compris, pour ma part, la différence que l'on fait entre comique et tragique. Le comique étant intuition de l'absurde, il me semble plus désespérant que le tragique. Le comique n'offre pas d'issue. Je dis : « désespérant », mais en réalité, il est au-delà ou en deçà du désespoir ou de l'espoir », in *Notes et Contre-notes*, op. cit., p. 60-61.

⁵⁶⁷ E. Ionesco, *Macbett*, op.cit., p. 1060.

historique⁵⁶⁸ », Macbett annonce que « régner, régner, ce sont les événements qui règnent sur l'homme, non point l'homme sur les événements⁵⁶⁹ » et sonne ainsi le glas de toutes les idéologies ou catégories esthétiques, aussi antithétiques soient-elles. Seule subsiste désormais une tension entre affliction et fantaisie face à l'absurdité de la situation.

Chez S. Beckett également, la grotesque représentation de Hamm et de Clov ne débouche sur rien si ce n'est sur l'arrêt momentané du jeu et donc sur une impasse absurde. Elle confirme alors la position et l'attitude tout aussi novatrices de S. Beckett devant les registres dramatiques et le rire, résumées par ce court poème de *Mirlitonades* : « En face / le pire / jusqu'à ce / qu'il fasse rire⁵⁷⁰. »

Si la représentation intérieure des *Nègres* fait rire, c'est uniquement du contraste établi entre le caractère tragique de ce qui est représenté - se voyant privés de la dignité d'hommes, les Noirs sont privés des émotions du monde réel - et la façon dont cela est représenté - parodie grotesque et clownesque d'un rite ! Dès lors, le rire qu'elle provoque gêne, donne honte parfois, et fait hésiter celui qui rit entre sa réaction naturelle, le rire, et sa réaction réfléchie, l'horreur ou le dégoût. Nous voilà donc de nouveau face à un type novateur de comique dissonant !

Enfin, comment ne pas évoquer ici la fondamentale et subtile hybridité sur laquelle repose le théâtre à son miroir de ce dramaturge naturalisé français qu'est Édouardo Manet et notamment celle de sa pièce phare jouée depuis 1969 près de quatre cent fois sans interruption : *Les Nonnes* ? Si à force de souligner la cruauté insensée des hommes, à force de surenchérir dans le macabre, la structure enchâssée de ses *Nonnes* fait plus souvent rire que pleurer les spectateurs, il va sans dire que c'est aussi, d'un rire toujours ambigu, amer et dérisoirement tragique. En revisionnant la première mise en scène de cette « folle pièce baroque⁵⁷¹ », Guy Dumur remarquait d'ailleurs qu' : « Au début le public ne pouvait s'empêcher de rire, en raison de la déconfiture mais il était très vite gagné par une vérité tragique qui rappelait les meilleurs moments d'Arrabal et de Jean Genet⁵⁷². » Et quelques années plus tard, un spécialiste de J. Genet, Roger Blin, montait la pièce de É. Manet et notait : « C'était le *dosage* qui était recherché entre l'humour qui ne devait à aucun

⁵⁶⁸ E. Ionesco, *Macbett*, *op.cit.*, p. 1060.

⁵⁶⁹ *Ibid.*, p. 1101.

⁵⁷⁰ S. Beckett, *Poèmes* suivi de *Mirlitonades*, Paris, Les éditions de Minuit, 1978 ; rééd. 2002, p. 33.

⁵⁷¹ Traduit de : « crazy baroque play », Phyllis Zatlin, « Nuns in Drag ? Édouardo Manet's Cross-Gender Casting of *Les Nonnes* », in *TDR* (1988), Vol. 36, No. 4, (Winter, 1992), p. 115.

⁵⁷² Traduit de : « At first people couldn't stop laughing, in part from discomfiture, but [...] they were soon won over by a tragic truth that recalls the best moments of Arrabal and of Jean Genet », cité in P. Zatlin, « Nuns in Drag ? Édouardo Manet's Cross-Gender Casting of *Les Nonnes* », *op.cit.*, p. 115.

moment devenir de la farce et le drame qui devait frôler le mélodrame et essayer d'atteindre quand même la tragédie⁵⁷³. »

Le retour à l'hybridité des enchâssements et des jeux spéculaires auriques qui caractérisaient le début du vingtième siècle aboutit ainsi à une prolifération nationale de structures absurdes permettant de constater un recul net des structures comiques traditionnelles ainsi qu'un retour aussi massif qu'inattendu des enchâssements graves, dont elles forment en définitive une sorte de paroxysme. La mascarade infantile des jeux théâtraux baroques s'est finalement transformée en une maturité frustrée et angoissée.

7) Enchâssements interartistiques⁵⁷⁴

a - L'ouverture aux autres formes littéraires

Désormais les enchâssements français modernes proposent aussi des spectacles emboîtés reposant sur d'autres formes littéraires que le texte dramatique. Nous avons déjà vu, par exemple, que dans *Fin de partie*, Hamm proposait une narration emboîtée dans sa représentation théâtrale quotidienne. L'irruption du récit n'est certes pas nouvelle dans l'histoire du théâtre – c'était même un des morceaux de bravoure du théâtre classique – mais ici, le récit n'est pas conforme à la *mimésis* réduite traditionnellement à l'imitation exacte d'une action ou d'une personne extérieure. Il ne reproduit qu'une non-situation ou une action systématiquement dénaturée par le biais d'accélération, d'ellipses et d'un sérieux travail de transposition. Le « joli ça⁵⁷⁵ » de l'acteur Hamm parlant en son propre nom, et mêlant sans cesse temps de la narration et temps de la fiction en interrompant la seconde pour laisser place à la première, souligne ponctuellement ce travail inédit de pure esthétisation ou de théâtralisation. Il prouve que cette fable est tout sauf une action fictionnelle indépendante du plateau, qui serait imitée par les outils de l'acteur et de la théâtralité. Dès lors, ce récit enchâssé devient une instance propre redéfinissant l'imitation et la fiction. Il propose une nouvelle forme de specularité théâtrale narrative reposant sur une véritable création ou sur une stylisation permanente.

⁵⁷³ « Entretien avec Simone Benmussa, Eduardo Manet et Roger Blin », in É. Manet, *Les Nonnes*, coll. « L'Avant-scène. Théâtre », éd. Gallimard, Paris, 1969, p. 6.

⁵⁷⁴ Parmi les formes de jeux entre les arts que nous allons aborder dans cette partie, nous nous consacrerons naturellement de plus long développements à celles qui sont les plus significatives comme l'art marionnettique et le cinéma.

⁵⁷⁵ S. Beckett, *Fin de partie*, *op.cit.*, p. 72.

Plus fort encore, les enchâssements modernes invitent aussi désormais sur scène le genre lyrique et la poésie nouvelle. « Un poème n'est pas tout à fait du théâtre, mais c'est déjà une indication⁵⁷⁶ » avance P. Albert-Birot dès 1916 dans *Sic*. Puis, dans la pièce *Matoum et Tévipar*, dont le titre complet est *Matoum et Tévipar, Histoire édifiante et récréative du vrai et du faux poète*, la présence sur la scène intérieure d'un poète à tête lumineuse immisce d'emblée la poésie d'Esprit Nouveau chère à P. Albert-Birot. De plus, une partie de l'enchâssement repose directement sur la récitation de vers appartenant à des poètes de ce mouvement comme Apollinaire, Max Jacob, Soupault, Reverdy et bien d'autres. Ce poète Matoum, exemplaire inédit d'ampoule parlante, et son spectacle enchâssé incarnent donc plus clairement encore sur scène la nouvelle fusion des genres littéraires, et matérialisent cette fois l'émergence d'un métathéâtre poétique où Claudel viendra ensuite s'illustrer. Lorsqu'au tomber du rideau, le prisonnier de *L'Ours et la Lune* quitte le théâtre intérieur de ses songes et retrouve « la captivité éternelle » de son enveloppe charnelle, il prie pour conserver ne serait-ce que l'émotion poétique exquise que la représentation intérieure lui a transmise :

Ah, se-dit-il à lui-même comme s'il se voyait du dehors, que s'il faut se réveiller, du moins que le souvenir de ces choses qu'il a vues avant le réveil ne s'efface pas, ou la joie seule, si elles s'effacent dont elles étaient le signe mystérieux : La limite de la terre au milieu d'un abîme de lumière aussi mince que le bord d'une coupe, tenu comme un fil de harpe tendu, Une île battue par l'écume, une plage au pied de montagnes sombres toute jonchée de grandes palmes desséchées⁵⁷⁷...

Grâce à cette bouffonnerie enchâssée « dotée de pas mal de poésie⁵⁷⁸ », Claudel dépasse donc ici très clairement le cadre du théâtre pour nous conduire à une « véritable réflexion en acte sur le langage⁵⁷⁹ ». Il parvient à mettre au-devant de la scène la propre théâtralité de son texte et à métamorphoser sa pièce intérieure en « spectacle du poème⁵⁸⁰ », comme le voulait déjà son maître, Maeterlinck.

Au vingtième siècle, les dramaturges français modernes présentent finalement des structures enchâssées hybrides non seulement du point de vue de leurs genres et registres mais aussi du point de vue de leurs formes littéraires. Mêlant désormais intimement théâtre, récit et surtout poésie, ils créent une nouvelle forme de théâtre à son miroir, transcendant l'opposition entre genres narratifs, dramatiques et lyriques ainsi que le système aristotélicien ne traitant que des arts imitatifs.

⁵⁷⁶ P. Albert-Birot, *SIC*, n°6, juin 1916, p. 48.

⁵⁷⁷ Claudel, *L'Ours et la Lune*, op.cit., p. 66-67.

⁵⁷⁸ Claudel, propos du 10 mai 1917, recueillis dans *Théâtre II*, Paris, éd. Gallimard, p. 1462.

⁵⁷⁹ Gérard Dessons, *Maeterlinck, le théâtre du poème*, Paris, éd. Laurence Teper, 2005, p. 122.

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 123.

b - L'exploitation française de l'art marionnettique

Mieux encore, les exemples précédents montrent que les auteurs français modernes créent de nouveaux enchâssements interartistiques. Ils ajoutent à l'enchâssement de ballets et de chants des siècles précédents des spectacles emboîtés reposant désormais sur des arts d'une autre nature, au premier rang desquels figure, nous l'aurons deviné, l'art marionnettique. Les structures spéculaires françaises modernes explorent en effet largement la tradition du castelet et insèrent désormais un petit théâtre dans le ventre du grand. Ainsi, en choisissant d'ouvrir la seconde scène de *L'Ours et la Lune* par la didascalie « *La scène se rétrécit comme les segments d'une longue vue qui s'emboîtent. Apparaît et s'avance auprès du prisonnier un théâtre de marionnettes, le rideau s'ouvre*⁵⁸¹ », Claudel annonce au spectateur que toute sa structure enchâssée va reposer sur l'emboîtement d'un spectacle de marionnettes.

Un peu plus tard, sur la scène intérieure des *Nègres*, J. Genet fait apparaître des poupées qui deviennent même ensuite un double du public fictif constitué par la Cour : « *Les Nègres ont disposé les poupées à gauche de la scène, sous le balcon où est la Cour. Ils les contemplent un instant puis, reprennent leur récit*⁵⁸². »

Dans *Macbett*, E. Ionesco qui invitait déjà, dans *Les Chaises*, à considérer L'Orateur « *comme un automate*⁵⁸³ » et Le Vieux et La Vieille comme des pantins⁵⁸⁴, mécanise aussi ses personnages et marionnettise vraiment ses spectateurs intérieurs. Au moment où Macol joue à se présenter sur un mode wagnérien⁵⁸⁵ comme le fils de Banco et d'une gazelle, la parodie de *Macbeth* s'accroît en effet encore avec l'apparition des « *têtes des Pieds Nickelés*⁵⁸⁶ » que sont Filochard, Ribouldingue et Croquignol en guise de nouveaux rois⁵⁸⁷. Rappelons qu'il ajoute même à cette galerie de créatures animées, la tête de « *l'auteur [...] riant, la bouche grande ouverte*⁵⁸⁸. » Certes, ces personnages ne vont pas

⁵⁸¹ Claudel, *L'Ours et la Lune*, op.cit., p. 16.

⁵⁸² J. Genet, *Les Nègres*, op. cit., p. 513.

⁵⁸³ E. Ionesco, *Les Chaises*, op.cit., p. 178.

⁵⁸⁴ « *Le Vieux, à l'avant scène, comme un pantin, pourra simplement s'incliner, faire des révérences rapides, tête à droite, à gauche, devant lui, pour saluer les invités* », ibid., p.167. Dans *La Soif et la Faim*, rappelons que le rythme « *accru, rapide, saccadé* » avec lequel Jean fait le service à la fin de la pièce renvoie aussi, de façon plus implicite, aux mouvements d'un automate. Cf. E. Ionesco, *La Soif et la Faim*, op. cit., p. 897.

⁵⁸⁵ « *chanté ou parlé, wagnérien* » indique en effet une didascalie, in E. Ionesco, *Macbett*, op. cit., p. 1109.

⁵⁸⁶ Ibid.

⁵⁸⁷ Ceci n'est pas sans nous rappeler l'aspect grotesque et grand guignolesque que présentent également certains personnages des pièces de Ghelderode comme les trois mannequins dans *Le Ménage de Caroline* ou les marionnettes vaudevillesques jouant Adam et Ève dans *Le Sommeil de la raison*.

⁵⁸⁸ E. Ionesco, *Macbett*, op. cit.

ensuite jusqu'à s'autodésigner comme des marionnettes, tel Clov, dans *Fin de partie*, avec son « trois petits tours⁵⁸⁹ », mais l'effet n'en est pas moins réussi !

P. Albert-Birot va plus loin encore, en enchâssant un spectacle de marionnette dans un autre. En intitulant aussi *Matoum et Tévibar* « *drame pour marionnette*⁵⁹⁰ » et en ne faisant pas de distinction dans sa liste des personnages entre le régisseur, le directeur et les personnages de la pièce enchâssée, il met en effet tous ses acteurs sur un pied d'égalité et indique que, tout comme Matoum ou le Roi et la Reine esquissés ci-dessous par Enrico Prampolini, les personnages de la pièce-cadre sont aussi des pantins de bois.

Figure 1

ENRICO PRAMPOLINI - *futuriste*



591



592

Figure 2

Ainsi, le théâtre à son miroir du vingtième siècle repose sur un jeu de reflet miniaturisant le phénomène théâtral. Il donne vie à une fabuleuse image réduite du théâtre, sous le triple aspect de l'architecture et de l'institution et bien entendu des acteurs.

Replacée au sein de l'histoire globale du théâtre, cette irruption soudaine et massive d'enchâssements reposant sur l'art marionnettique, cette création d'une variante étonnante du procédé baroque du théâtre dans le théâtre⁵⁹³ s'explique en fait surtout par le procès intenté par nombre d'auteurs français modernes envers l'art dramatique académique et la toute-puissance de l'illusion réaliste.

⁵⁸⁹ S. Beckett, *Fin de partie*, op.cit., p. 61.

⁵⁹⁰ P. Albert-Birot, *Matoum et Tévibar ou Histoire édifiante et récréative du vrai et du faux poète : drame pour marionnettes*, op. cit.

⁵⁹¹ Enrico Prampolini, *Matoum*, gravure sur bois, publiée in « Dinamo », en 1919, et in *ibid.* p. 4.

⁵⁹² E. Prampolini, *Le Roi et la Reine dans Matoum et Tévibar*, *ibid.*, p. 58.

⁵⁹³ Cervantès en avait esquissé le principe, nous l'avons vu, dans son *Retable des Merveilles* mais rien ne prouvait encore clairement l'usage de marionnettes.

Enchâsser des marionnettes leur permet tout d'abord de dénoncer le vérisme sur lequel repose la conception traditionnelle de l'acteur. Lorsqu'au début des années 1890, Maeterlinck décide déjà de regrouper *Alladines et Palomides*, *Intérieur* et *La Mort de Tintagiles* dans un recueil intitulé *Trois petits drames pour marionnettes*⁵⁹⁴, c'est avant tout afin de dénoncer le jeu trop réaliste ou, au sens premier, trop mimétique, des interprètes passés et présents. Cette appellation liminaire renverse subtilement les termes habituels de la comparaison entre l'interprète vivant et son double inanimé pour faire du second le modèle du premier ! Quelques années plus tard, par-delà sa reprise de ce titre, P. Albert-Birot hausse violemment le ton en opposant à la médiocrité du jeu personnalisé de l'interprète la paradoxale et universelle humanité de « l'acteur en carton⁵⁹⁵ ». Parce que les portes du réalisme absolu et de la subjectivité lui sont par nécessité fermées, l'être de papier est selon lui le seul capable de ne pas jouer un rôle mais d'être personnage. C'est ce que ce créateur de *Sic* suggère fort plaisamment dans le prologue poétique de *Matoum et Tévi-bar*⁵⁹⁶ et dans le programme de représentation de *Matoum en Matoumoisie*⁵⁹⁷ :

Marionnette à la tête de bois [...]
Apprends donc le théâtre aux auteurs dramatiques
À coups de triques
Et ne ménage pas davantage
Tes bons conseils aux comédiens
Ils en ont grand besoin
Puisse-t-il bientôt en naître un
Qui sache être aussi beau comédien
Que toi marionnette à la tête de bois⁵⁹⁸.

En publiant à son tour la merveilleuse « farce pour un théâtre de marionnette⁵⁹⁹ » intitulée *L'Ours et la Lune*, Claudel annonce déjà l'irréversible sentence qu'il prononcera ensuite contre les acteurs classiques et contemporains : « L'acteur vivant, quel que soit son talent, nous gêne toujours [...] [parce qu'il] reste toujours un déguisé⁶⁰⁰. » Enfin, dans *Notes et contre notes*, E. Ionesco prolonge à son tour la réflexion sur la notion du naturel dans le jeu des comédiens qui divisait déjà Molière et les comédiens de l'Hôtel de Bourgogne et manifeste son refus de l'art de l'acteur tel qu'il est pratiqué à son époque en

⁵⁹⁴ Maeterlinck, *Alladines et Palomides ; Intérieur ; La Mort de Tintagiles : Trois petits drames pour marionnettes*, Bruxelles, éd. Edmond Deman, coll. « Du Réveil », 1894 ; rééd. Bruxelles, éd. La Renaissance du Livre, 2010.

⁵⁹⁵ P. Albert-Birot, « Guignol, école dramatique », in *Les Cahiers idéalistes*, nouvelle série, n°2, Paris, mai 1921, p. 100-102.

⁵⁹⁶ P. Albert-Birot, *Matoum et Tévi-bar*, op.cit..

⁵⁹⁷ P. Albert-Birot, *Matoum en Matoumoisie*, op.cit., p. 75-142.

⁵⁹⁸ P. Albert-Birot, *Matoum et Tévi-bar*, op. cit, p. 59.

⁵⁹⁹ Claudel, *L'Ours et la Lune*, op.cit.

⁶⁰⁰ Claudel, *Mes Idées sur le théâtre*, Paris, éd. NRF, coll. « Pratique du théâtre », 1966, p. 82.

France. Renouant avec son état d'esprit d'enfant qui rejetait le théâtre au profit des marionnettes du jardin du Luxembourg, il écrit en effet :

Si d'autre part les comédiens me gênaient parce qu'ils paraissaient trop peu naturels, c'est peut-être parce qu'eux aussi étaient ou voulaient être trop naturels : en renonçant à l'être, ils le redeviendront peut-être d'une autre manière. Il faut qu'ils n'aient pas peur de ne pas être naturels⁶⁰¹.

Ainsi, l'ancienne comparaison de l'acteur et de la marionnette qui aboutissait généralement à des considérations ironiques ou économiques (les marionnettes ne réclament pas de gages, elles ne s'enivrent pas) devient progressivement, sur la scène française de la Belle Epoque, le lieu d'une nouvelle définition de l'incarnation théâtrale dans laquelle la marionnette, matériau tout à la fois plus malléable et plus fiable que l'être vivant, plus gracieuse et plus irréelle que l'être de chair, devient un acteur idéal.

L'artificialité née de l'enchâssement de poupées permet en outre aux dramaturges de s'affranchir du naturalisme figé et du décor illusionniste des mises en scène du théâtre officiel passé. D'emblée dans *Intérieur*, les créatures grossières et irréelles de Maeterlinck discréditent la minutie réaliste du décor théâtral du drame familial qu'elles observent à travers une discrète fenêtre. Leur simple présence soulignée par cet habile dispositif optique matérialise une distance envers la peinture scénique du quotidien au profit d'un élan vers une représentation plus dynamique et d'une certaine tension vers l'abstraction. Lorsque Claudel prend le soin d'encastrent explicitement ses marionnettes dans un véritable petit castelet, il insiste plus nettement encore sur le caractère essentiellement théâtral de sa mise en scène et sur la nécessité d'afficher la nature artificielle du décor. Enfin, cet auteur ajoute des artifices scéniques complémentaires telles des ficelles par lesquelles descendent et flottent successivement sur scène un accordéon, une bottine de femme et même des pantins. Ainsi, parvient-il à rehausser sans cesse son refus du réel et des montages illusionnistes, et opte-t-il au contraire, en artiste averti, pour la mise en scène baroque de l'apparence et du trompe l'œil. Dès lors, il ne reste plus à P. Albert-Birot qu'à parfaire avec brio cette poésie de l'artifice en affranchissant magiquement la représentation de toutes les formes possibles d'imitation et de copie calligraphique du monde phénoménique. En arrivant sur le fantastique site de la planète Mars, ces deux marionnettes aux faces bicolores et lumineuses que sont Matoum et Téviabar auront donc beau chercher, elles ne rencontreront que d'incroyables et artificielles trouvailles tel un médecin ventriloque dont les organes de la vue, de l'ouïe et de la parole sont des entonnoirs, une foule en carton actionnée par des fils ou encore des fleurs

⁶⁰¹ E. Ionesco, *Notes et Contre-notes*, op.cit., p. 59-60.

synthétiques de soie lumineuses. Le peintre Enrico Prampolini rappelle que ce modernisme inouï provoqua l'hostilité conjuguée des marionnettistes, de l'impresario, des tapissiers, « qui se refusèrent plusieurs fois à exécuter une mise en scène avant-garde⁶⁰². » Sous ses allures enfantines, la marionnette birotienne parachève donc magistralement la mutinerie initiée par le théâtre à son miroir marionnettique de Maeterlinck et Claudel contre le décor peint et unidimensionnel de la scène traditionnelle.

Grâce au nouvel enchâssement de marionnettes, nos dramaturges révèlent enfin et peut-être surtout fort ostensiblement l'imposture sur laquelle reposent les relations entre la salle et la scène dans le théâtre classique. Dans un des dialogues d'*Intérieur*, les marionnettes de Maeterlinck signalent discrètement au public qu'elles ont conscience de leur statut d'objet dramatique. En les entendant dire : « LE VIEILLARD : Ils regardent l'enfant.../ L'ÉTRANGER : Ils ne savent pas que d'autres les regardent.../ LE VIEILLARD : On nous regarde aussi⁶⁰³... », les spectateurs réels prennent conscience du double emboîtement et se souviennent qu'ils sont eux aussi des pantins englués dans une toile intrinsèquement fictionnelle. De la sorte, la salle passe de l'ancestrale et désuète illusion théâtrale à une profonde et virulente dénégation. La présence d'un chœur de marionnettes dans *L'Ours et la Lune*, d'une foule en carton actionnée par des ficelles dans *Matoum et Tévilbar*, de mannequins reproduisant la Cour des Blancs dans *Les Nègres* et de l'auteur dans *Macbett*, dénoncent plus tangiblement encore la naïveté et la passivité dans laquelle le théâtre conventionnel a progressivement pris au piège les publics. Tel un refrain, ces objets manipulés à vue mettent en abyme la docilité du spectateur et lui rappellent sans cesse que le théâtre est un monde créé par l'homme qu'il faut contempler à distance. Le réquisitoire commencé par les marionnettes s'achève donc par une magistrale démonstration de la véritable nature du théâtre et des rouages authentiques de l'illusion dramatique.

Cette rupture de l'illusion théâtrale et la distance entre scène et salle établies par les castelets soutiennent aussi les nouvelles conceptions dramatiques modernes reposant sur l'adhésion complice et la participation du public ! De fait, lorsque, dans *Intérieur*, Maeterlinck finit par faire entrer le vieux pantin et l'étranger sur la petite scène enchâssée qu'ils étaient en train d'observer, il incite symboliquement les spectateurs à entrer à leur tour dans sa représentation. L'appel à la participation du public est plus direct chez P. Albert-Birot lorsque Matoum cite cette partie significative du prologue des *Mamelles de*

⁶⁰² Sur la représentation de *Matoum et Tévilbar* à Rome, cf. M. Verdone, *Le Anticipazioni magiche di Pab*, « Il Drama » n° 11-12, novembre-décembre, 1971, p. 99-105.

⁶⁰³ Maeterlinck, *Intérieur*, *op.cit.*, p. 63.

Tirésias : « O Public / Soyez la torche inextinguible du feu nouveau⁶⁰⁴. » On assiste ici à une véritable compénétration entre public et scène qui transforme le spectateur en un nouvel acteur de la pièce investi d'un pouvoir de création. Tel un nouveau flambeau olympique, le public devra assurer dans son imagination la continuité et la survivance de la flamme poétique. Mais c'est sans doute le chœur marionnettique de Claudel qui illustre le mieux la nouvelle mission du public dans la représentation. Véritable mise en abyme des spectateurs, il dit à son reflet : « Je suis le Chœur – c'est moi qui suis chargé d'escorter cette pièce intéressante et de veiller à ce qu'elle aille jusqu'au bout et de donner un petit coup de main de temps en temps⁶⁰⁵. » Public, témoin et participant du drame, ce chœur et son magique isolateur interviennent en vérité sans cesse dans l'action, ils la commentent et y répondent systématiquement comme le chœur dans la tragédie grecque ou l'assistance à la messe selon Claudel. Dès lors, il n'y a plus un drame et un public face à face. Salle et scène entrent l'une dans l'autre si bien que tout se passe à l'intérieur du public qui ne perd jamais une impression à la fois d'enveloppement et de distance !

Les grêles créatures enchâssées de Maeterlinck, Claudel, P. Albert-Birot, J. Genet et E. Ionesco aboutissent finalement au triste constat de l'obsolescence du théâtre et des théories dramatiques passées et proposent un art dramatique nouveau et plus symboliste reposant notamment sur des formes métathéâtrales interartistiques extrêmement bigarrées. Même si l'apparition de ces marionnettes reste donc fondamentalement liée à l'histoire globale du théâtre et ne pourra jamais être réduite au théâtre à son miroir, il va sans dire qu'elle contribue à dégager une rupture nette et une nouvelle étape particulièrement significative dans l'histoire de notre procédé. L'ouverture des structures spéculaires au cirque et à la peinture moderne va à présent le confirmer.

c - Le surgissement des arts du cirque et de la peinture au théâtre

Désormais, nos dramaturges insèrent aussi dans leurs œuvres spéculaires des spectacles picturaux et cirquassiens⁶⁰⁶ modernes. Dans *Trois petits drames pour marionnettes*, Maeterlinck innove non seulement parce qu'il invite sur son intrascène la

⁶⁰⁴ P. Albert-Birot, *Matoum et Téviabar*, op.cit., p. 100.

⁶⁰⁵ Claudel, *L'Ours et la Lune*, op.cit., p. 21.

⁶⁰⁶ Nous avons choisi de retenir l'adjectif « cirquassien » (plutôt que « cirqueux » et l'orthographe « cirquassien » plutôt que « circassien ») bien qu'il ne figure pas habituellement dans les dictionnaires car il associe la définition du lieu et des hommes qui y sont liés.

poésie⁶⁰⁷, mais aussi parce qu'il propose des stratégies d'enchâssement reposant sur la peinture. Il encadre d'abord ses pièces métathéâtrales à l'aide de dessins réalisés par George Minne dont voici une reproduction :



608

Figure 3

Ces culs de lampe sortent du cadre classique de la *mimesis* et proposent des représentations bâties sur un espace mental et foncièrement virtuel basé sur des jeux dynamiques d'oppositions, tout comme les décors symboliques toujours en clair-obscur⁶⁰⁹ des pièces de Maeterlinck intérieures. Évoquant les jeux sur le plein et le vide, l'équilibre et le mouvement, la droite et la courbe des dessins de G. Minne, Denis Laoureux écrit aussi :

Cette rhétorique formelle peut-être mise en relation avec la picturalité même de l'écriture maeterlinckienne marquée, comme l'a bien montrée Delphine Cantoni par la droite et l'arabesque dont les connotations respectives opposent hiératisme et vitalité, intervalle et enlacement, silence et parole⁶¹⁰.

Enfin, dans le premier dessin en haut à gauche choisi pour illustrer *Intérieur*, les trois ouvertures sont bouchées, exactement comme les trois fenêtres closes du drame enchâssé de Maeterlinck. L'œuvre du peintre se referme donc sur elle-même comme celle du dramaturge sur les espaces domestiques de la maison. Ainsi, Maeterlinck crée ici une

⁶⁰⁷ Il considère aussi le théâtre comme « des vers libres mis typographiquement en prose ». Cf. Réponse de Maeterlinck à J. Huret, in *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, éd. Charpentier, 1891, p. 152.

⁶⁰⁸ Couverture et culs-de-lampe hors texte de George Minne, in Maeterlinck, *Alladines et Palomides ; Intérieur ; La Mort de Tintagiles : Trois petits drames pour marionnettes*, op.cit., p. 218 et suivantes.

⁶⁰⁹ « Au fond une maison, dont trois fenêtres du rez-de chaussée sont éclairées. On aperçoit assez distinctement une famille qui fait la veillée sous la lampe » et « l'une des deux sœurs dont ils parlent s'approche en ce moment de la première fenêtre, l'autre de la troisième ; et, appuyant en même temps les mains sur les vitres, regardent longuement dans l'obscurité », Maeterlinck, *Intérieur*, op.cit., p. 57 et 64.

⁶¹⁰ Denis Laoureux, *Maurice Maeterlinck et la Dramaturgie de l'image : les arts et les lettres dans le symbolisme en Belgique*, cahier 10, Brasschaat, éd. Pandora, 2008, p. 114.

nouvelle forme de théâtre à son miroir reposant sur un jeu de reflet entre les pièces enchâssées et la peinture ou entre l'écriture dramatique et le geste pictural.

Il adopte exactement la même technique lorsqu'il travaille avec F. Khnopff aux illustrations de *La Mort de Tintagiles*. Ici encore, il s'applique à redoubler le phénomène de specularité offert naturellement par le dispositif marionnettique en instaurant des échos profonds entre les univers picturaux et sa pièce métathéâtrale. Dans une toile comme *Ygraine à la porte* par exemple, l'épuration des formes, le rapport symbolique des êtres et des choses, et surtout le jeu sur l'expression de l'angoisse face au silence et à la mort sont autant de correspondances avec l'image scénique du cri latent du pantin face à l'irruption du destin. Le tableau de Khnopff visible ci-dessous propose donc finalement un supraplan, ou, à l'inverse, une énième mise en abyme de la représentation de l'invisible proposée par la structure métathéâtrale marionnettique de Maeterlinck.

Figure 4



611

Par ailleurs, dans *Intérieur*, le statisme des marionnettes de Maeterlinck installe sur la scène enchâssée l'art de la pantomime. Lorsqu'il décrit les personnages de sa pièce intérieure, l'auteur écrit en effet : « *Il semble que lorsque l'un d'eux se lève, marche ou fait un geste, ses mouvements soient graves, lents, rares et comme spiritualisés par la distance*⁶¹². » Le rythme de cette longue didascalie ralentit encore la lenteur des gestes des pantins muets de la scène encadrée, et les transforme en véritables mimes, opposés au Vieillard et à l'Étranger, s'exprimant audiblement sur la scène-cadre. La parole théâtrale maeterlinckienne encadre donc ici un envers artistique visuel et silencieux et propose une forme inversée et innovante de specularité interartistique. L'union des deux arts est

⁶¹¹ Fernand Khnopff, *Ygraine à la porte*, pastel sur papier sans date, Wolf Uecker, Lausanne, in *Ver Sacrum*, 1898.

⁶¹² Maeterlinck, *Intérieur*, op.cit., p. 57.

tellement poussée par notre auteur, qu'il est vraisemblablement possible de relire certains passages de la pièce-cadre comme une partition pantomimique. Le Vieillard par exemple fait « *de la tête un lent signe d'affirmation*⁶¹³ » tandis que l'Étranger demeure immobile aux fenêtres⁶¹⁴. Ainsi, la pièce enchâssée pantomimique de Maeterlinck repose finalement aussi sur un dialogue et des correspondances constantes avec le discours théâtral situé à l'arrière-plan. Dans une tension permanente, elle expose habilement des corps enchâssés qui font écran à un texte cadre faisant lui-même écran aux corps enchâssés. Par ce jeu de reflets complexe et continu entre les arts contradictoires que sont la pantomime et le théâtre parlé, Maeterlinck crée une nouvelle forme de théâtre à son miroir reposant sur l'enchâssement de deux spectacles de nature hétérogène, dans lesquels pourtant, l'art du geste ou du mime se veut désormais absolu. Tadeusz Kantor avait si bien compris cette symbiose gestuelle résidant dans les enchâssements pluriartistiques de Maeterlinck que lors de sa mise en scène de *La Mort de Tintagiles*, il fit appel à ce qu'il nommait un Ballet Trialdique composé de l'homme, de l'automate et du cirque. Mieux encore, lorsqu'il décida de réintégrer en 1987, une partie de ce spectacle dans la *Macchina dell'amore e della morte*, il accentua ce jeu de reflets pantomimique et cirquassien en attribuant un chapeau de clown à ses acteurs, se déplaçant sur une estrade devenue désormais circulaire.

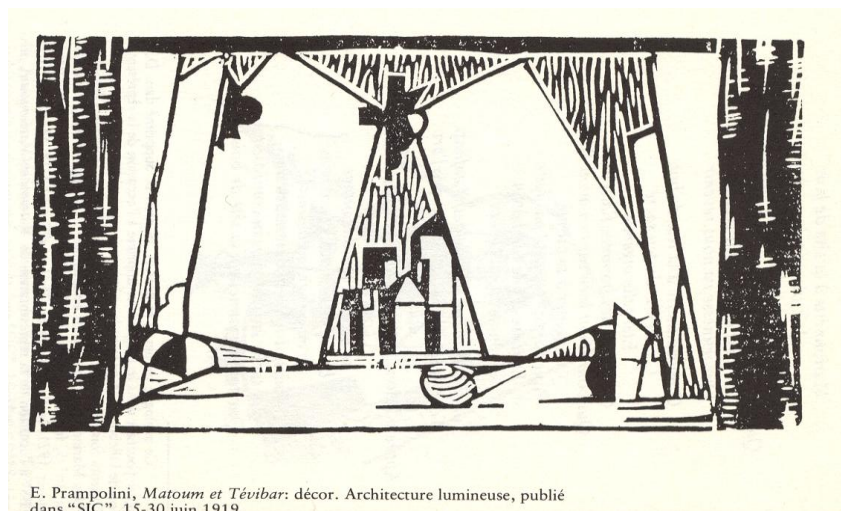
Maeterlinck n'est pas le seul dramaturge moderne à utiliser de tels procédés métathéâtraux. Quelques années plus tard, mais bien avant 1956 et la *Noche de guerra en el museo del Prado* de R. Alberti dans laquelle la pièce enchâssée naît de l'action de personnages sortant justement des toiles exposées au fameux musée madrilène, P. Albert-Birot approfondit de façon flagrante ces nouveaux types d'enchâssements interartistiques reposant sur la peinture et les arts du cirque. Dans *Matoum et Téviabar*, ses didascalies décrivant le lieu de l'action cadre accordent une telle importance à la couleur et à la plastique, qu'elles rappellent ces véritables « théâtres de peintres » qu'étaient les premiers théâtres de marionnettes artistiques. Ainsi, l'auteur choisit d'insérer son castelet dans une vaste fresque cubiste le reflétant et le prolongeant ostensiblement. « *De chaque côté du théâtre, écrit-il d'ailleurs, un ou deux plans en papier suspendus de manière à pouvoir pivoter. L'une des faces est grise, l'autre multicolore. Le fond, en papier également, est rouge*⁶¹⁵ ». La réalisation d'E. Prampolini restituée ci-dessous en donne une idée.

⁶¹³ Maeterlinck, *Intérieur*, op.cit., p. 73.

⁶¹⁴ Ibid., p. 74.

⁶¹⁵ P. Albert-Birot, *Matoum et Téviabar*, op.cit., p. 61.

Figure 5



616

Enfin, en multipliant les indications sur les mouvements acrobatiques des marionnettes de sa pièce intérieure, en faisant par exemple de l'arrivée sur scène de Matoum un véritable numéro d'équilibriste dans lequel sa créature semble dotée d'une deuxième tête ainsi que de bras et pieds multiples, P. Albert-Birot donne alors vraiment à la scène enchâssée nouvelle les allures d'un vaste *circus mundi*.

Inutile donc de revenir sur cette pantomime que forment enfin Village et Vertu dans *Les Nègres*, comme le rappelle aussi Pierre Brunel⁶¹⁷, sur le « ballet furieux⁶¹⁸ » des trois Bartholoméus de *L'Impromptu de l'Alma* et « l'anti-danse⁶¹⁹ » ionescienne évoquée par Yannick Hoffert ou sur les procédés clownesques des jeux théâtraux de *Fin de partie* étudiés notamment par F. Noudelmann⁶²⁰, pour conclure qu'au vingtième siècle, certaines œuvres françaises proposent des types de specularité si hybrides et métissés qu'ils franchissent les frontières des arts visuels et graphiques. Dès lors, grande est la tentation de voir le théâtre à son miroir français moderne comme un véritable *manifeste pluriartistique* ou une technique prônant une création désormais fondée sur la relation et l'intergénéricité. L'instauration sur la scène française moderne de techniques spéculaires cinématographiques achève de le prouver.

⁶¹⁶ P. Albert-Birot, *Matoum et Téviabar*, op.cit., p. 60.

⁶¹⁷ Cf. P. Brunel, *Formes baroques au théâtre*, Paris, éd. Klincksieck, 1996, p. 142.

⁶¹⁸ Yannick Hoffert, « De la dimension chorégraphique du théâtre de Ionesco », in *Lire, jouer Ionesco*, : Colloque de Cerisy [13-20 août 2009], op.cit., p. 271-292, cit. p. 275.

⁶¹⁹ Ibid, p. 281.

⁶²⁰ F. Noudelmann, *Beckett ou la Scène du pire*, op.cit., p. 64.

d - Le cinéma dans le théâtre ou le théâtre dans le cinéma ?

À l'étrange ballet aérien offert par ses marionnettes ailées, à la partition musicale que Darius Milhaud a créée, la seconde scène claudélienne de *L'Ours et la Lune* ajoute la mise en acte de subtils jeux de plans cinématographiques libérant la scène cadre de son immuable volume. Le début de la pièce intérieure, marquée par la didascalie « *La scène se rétrécit comme les segments d'une longue-vue qui s'emboîtent*⁶²¹ » mime non seulement le passage d'un plan d'ensemble ou d'un plan large à un gros plan mais aussi le processus de zoom et de travelling avant qu'effectuerait une caméra. Déjà, on saisit ainsi que la scène enchâssée va servir à Claudel d'écran intérieur pour projeter toutes les images oniriques et les visions du personnage dormant dans la pièce-cadre. Le Chœur dit d'ailleurs : « Voilà ce que c'est de parler des gens pendant qu'ils dorment et ne tiennent à rien, l'âme autant molle que deux pétales de fleurs de pois. Cela les fait aussitôt accourir comme des papillons⁶²². » En outre, l'écriture métathéâtrale claudélienne découpe chaque moment de son spectacle marionnettique en une succession rapide de micro-plans correspondant à de brèves apparitions de personnages dans des lieux divers, exactement comme dans une séquence cinématographique. Le jeu de lumière de l'isolateur marque même subtilement la coupure et le glissement qui ont lieu entre chaque plan ou chaque apparition, comme le clap utilisé dans les montages cinématographiques. Enfin, on assiste surtout à une distorsion du temps qui n'a rien à envier au cinéma. L'isolateur marque aussi des pauses dans l'action enchâssée. Il permet de faire un arrêt sur image et de ralentir la chiquenaude que Rhodô donne à l'ours. Les didascalies suivantes en témoignent : « *Il l'isole. Elle demeure la main en l'air, l'index armé comme pour une seconde chiquenaude*⁶²³ » et : « *Il désisole Rhodô et reçoit immédiatement sur le bout du nez la chiquenaude préparée*⁶²⁴. » Plus encore, le théâtre de ses songes plonge le prisonnier dans son passé et son futur, il parvient à le faire dialoguer avec des proches morts et avec ses descendants ce qui a bien évidemment pour but de mettre en évidence des événements marquants et de les insérer dans le présent scénique. Cette « déchronologie⁶²⁵ » faite d'arrêts sur image, de *flashback* et de *flashforward* est soulignée par la Lune puis le Chœur qui prennent le rôle des voix-off.

⁶²¹ Claudel, *L'Ours et la Lune*, op.cit., p. 16.

⁶²² *Ibid.*, p. 44.

⁶²³ *Ibid.*, p. 44-45.

⁶²⁴ *Ibid.*

⁶²⁵ Pour une définition voir Bernard Dupriez, *Gradus : les procédés littéraires*, Paris, éd. Union générale d'édition, 1980 ; rééd., Paris, éd. 10 / 18 Paris, 1984, p. 141-142.

Après avoir commenté et rendu plus explicite le retour dans le passé et la jeunesse du Prisonnier⁶²⁶, lorsque celui-ci demande à retrouver ses descendants, la Lune matérialise sa vision et s'exclame ainsi :

Je ferai plus, je veux que tu ne fasses plus cette nuit qu'un seul regard avec eux. [...] De leur père que tu as fait. Tout commence ! tout est nouveau avec eux, il s'agit de tenir les yeux bien ouverts ! Tu as bien le droit de tenir toutes ces petites mains dans les tiennes. Ici commence la lanterne magique⁶²⁷.

Depuis les effets caméras et le découpage technique des scènes jusqu'à la mise en place d'une féroce distorsion temporelle, Claudel propose donc indéniablement ici une forme inédite de cinéma dans le théâtre⁶²⁸.

Ceci n'est pas un exemple isolé puisque quelques années plus tard, séduit par ce procédé, É. Manet l'applique à l'ensemble de son répertoire métathéâtral. En 1977 encore, la première réplique de sa pièce intitulée *Lady Strass*⁶²⁹ renvoie directement aux mises en scène et aux productions hollywoodiennes. La voix de cette femme vivant dans une maison isolée ou plutôt de ce metteur en scène qu'est Éliane, arrivant de plusieurs hauts parleurs situés sur la scène éclairée par de violents projecteurs, s'exclame : « Don't move ! Ne bougez pas ! No se muevan ! You are under surveillance ! Estáis siendo vigilados⁶³⁰ ! » Ensuite, lorsque les malfrats qui se sont introduits dans sa demeure enfilent leurs costumes de scènes, Bertrand remarque que Manuel ressemble à l'acteur américain « Fred-je-ne-sais-pas-quoi⁶³¹ ? » puis à Valentino. Enfin, bien que la représentation intérieure ne s'achève pas encore sur l'hommage constitué en 1978 par l'icône du lion MGM comme dans *Un balcon sur les Andes*⁶³², É. Manet parsème la pièce-cadre de bruitages suggérant un hors-scène tout en rythmant l'intra-pièce par des musiques de films tels *Ramona*, *Roberta* et *Lili Marleen*... Les frontières entre cinéma et théâtre sont gommées si bien qu'on en vient alors peu à peu à se demander si nous sommes face à du théâtre dans le théâtre, du cinéma dans

⁶²⁶ « Te souviens-tu quand on avait dix-huit ans, et ce fleuve au milieu de la forêt, [...] Et toi plein de rêves et d'amertume et de passion et de colère et de pensées et de mélancolie, écoutant cet hôtel au ras de l'eau d'où sort une musique folle et de longs cris et des rires de femmes », Claudel, *L'Ours et la Lune*, op.cit., p. 10-11.

⁶²⁷ *Ibid.*, p. 12-13.

⁶²⁸ Sur les rapports entre le cinéma et le théâtre de Claudel, voir aussi Claudel, *Mes Idées sur le théâtre*, Paris, éd NRF, Gallimard, coll. « Pratique du théâtre », 1966 et Emmanuelle Kaës, « Claudel et le cinéma », in *Paul Claudel*, Paris, éd. Caier de l'Herne, 1997, p. 328-341.

⁶²⁹ É. Manet, *Lady Strass*, in *L'Avant-Scène*. No. 613, Paris, éd. Gallimard, 1977.

⁶³⁰ *Ibid.*, p. 10.

⁶³¹ *Ibid.*, p. 18.

⁶³² É. Manet, *Un balcon sur les Andes*, op.cit. Dans cette pièce É. Manet abuse aussi de voix enregistrées et de *flashback*. On en trouve des exemples frappants aux pages 93 et 125.

le théâtre, ou encore du cinéma dans le cinéma... « Plays or movie Scripts⁶³³ ? », écrit d'ailleurs Phyllis Zatlin dans son fameux ouvrage sur É. Manet, en suggérant ainsi, n'en déplaise à Charles Tesson, que bien avant *Rushmore*⁶³⁴, le théâtre cinéphile est bel et bien né. En réalité, la réponse à cette ultime question importe peu en comparaison de la nouveauté et de l'originalité technique de ce procédé enchâssé participant finalement aussi largement à ce théâtre total dont l'idéal ne cesse de hanter les metteurs en scène et les dramaturges d'aujourd'hui.

Entre les enchâssements reposant désormais sur un dédoublement permanent ou sur l'improvisation de l'écriture d'une pièce, les formes spéculaires circulaires et concentriques et les structures métathéâtrales absurdes et interartistiques, nos dramaturges français modernes montrent finalement qu'ils savent aussi exercer leur génie afin de créer de toutes nouvelles formes spéculaires avec changement de niveaux dramatiques. Ce désir d'innovation, cette quête de techniques métadramatiques sophistiquées ou raffinées, plus en accord avec les nouvelles théories artistiques et dramatiques, se confirme nettement lorsque l'on se penche sur l'évolution que les jeux spéculaires initialement dépourvus de changement de niveau dramatique subissent.

B) ÉVOLUTION DES AUTRES JEUX SPÉCULAIRES

1) Des intermèdes à la cérémonie intérieure et au rituel

Au-delà de l'hommage de la modernité française au travail d'enchâssement effectué sur les intermèdes par leurs confrères du Grand Siècle, nos auteurs intercalent aussi dans leur pièce un type nouveau de représentation chorégraphique sans nette métalepse. Désormais, leurs pièces s'interrompent pour présenter un spectacle prenant la forme d'un rituel social ou religieux aux gestes codifiés auquel semblent participer tous les

⁶³³ P. Zatlin, *The Novels and plays of Eduardo Manet, an adventure in multiculturalism*, University Park, Pennsylvania, ed. The Penn-sylvania State UP, 2003, p. 123. Nous traduisons : « Pièces ou scénarios de film ? »

⁶³⁴ Dans son étude sur *Rushmore* de Wes Anderson, datant de 1998, Charles Tesson conclut : « [...] le théâtre cinéphile est né », Charles Tesson, *Théâtre et cinéma*, Paris, éd. Cahiers du cinéma, coll. « Les petits cahiers », SCEREN-CNDP, 2007, p. 82.

personnages. Chez J. Genet, par exemple, l'insertion dans une pièce de cérémonies macabres ou de rites de danses funèbres, se passant de spectateurs totalement extérieurs, devient vite une constante. Dans *Les Bonnes*, le jeu de Claire et Solange s'apparente moins à une banale répétition théâtrale enchâssée qu'à une forme de cérémonie funéraire solennelle et sacrée, dans laquelle, les participants gardent partiellement leur identité, et où, contrairement aussi au théâtre aristotélicien, impliquant des variations et une certaine progression, les éléments sont toujours organisés, joués et répétés *strictement* à l'identique. Le déguisement en Madame, la révolte grossière d'une bonne et la préparation du tilleul constituent en effet trois moments clefs d'un rite devant conduire systématiquement et surtout mécaniquement au même crime, ou au même sacrifice, en soulignant ainsi habilement, comme le dit R. Hornby : « le cadre culturel et l'immobilisme⁶³⁵. »

Plus encore, chaque geste et surtout chaque objet dans la répétition des bonnes répond aussi à des règles figées et éclatantes qui marquent et scandent la célébration d'un culte morbide. Claire le prouve en désignant à deux reprises leur comédie comme une « cérémonie⁶³⁶ » dans laquelle les objets jouent un rôle primordial. « Quand nous accomplissons la cérémonie⁶³⁷ » dit-elle, « les objets nous abandonnent. Ils nous trahissent⁶³⁸ ». Tout en reflétant une *performance* et la passion pour la *performance* qui animent l'intrigue principale ou la réalité des bonnes, cette cérémonie intercalée se différencie donc subtilement d'une représentation théâtrale par son caractère à la fois strictement hermétique, mécanique et répétitif. Elle introduit une variation nouvelle de jeu de specularité. R. Hornby le confirme clairement :

tout comme la pièce dans la pièce, la cérémonie dans la pièce est métadramatique dans le sens où elle considère un phénomène culturel qui est intimement lié au théâtre *via* la performance et où elle suscite ainsi, par conséquent, un intérêt pour la nature de l'être humain jouant en général⁶³⁹.

⁶³⁵ « Both ceremony and theatre are performed ; both are cultural media for examining the self, society, and the world. But, where ceremony stresses the surrounding culture and moves toward stasis, theatre stresses plot and character (as Aristotle first noted) and focuses on change, both from play to play and within each play », Richard Hornby, *Drama, metadrama and perception, op.cit.*, p. 52. Nous traduisons : « La cérémonie et le théâtre sont tous deux joués ; tous deux sont des moyens culturels pour examiner le Moi, la société et le monde. Mais alors que la cérémonie met l'accent sur le cadre culturel et installe un certain immobilisme, le théâtre insiste sur l'intrigue et le caractère (comme Aristote l'a montré le premier) et se concentre sur le changement, à la fois d'une pièce à l'autre et au sein de chaque pièce. »

⁶³⁶ « Donne un nom à la chose ! La cérémonie ? », J. Genet, *Les Bonnes, op.cit.*, p. 137.

⁶³⁷ *Ibid.*, p. 141.

⁶³⁸ *Ibid.*, p. 156.

⁶³⁹ Traduit de : « as the play within the play, the ceremony within the play is metadramatic in the sens of examining a cultural phenomenon that is closely related to theatre via the medium of performance, and thus, by extension, stimulates, an interest in the nature of human "performing" generally », Richard Hornby, *Drama, metadrama and perception, op.cit.*, p. 55.

J. Genet applique également cette technique à certains tableaux du *Balcon*. Ainsi, lorsque le Bourreau dit à la voleuse « Qu'est-ce qui te prend ? Ne m'adresse pas la parole. Réponds à monsieur le juge. Et moi, appelle-moi le Bourreau⁶⁴⁰ », le spectateur comprend que ce spectacle encore dénué du regard explicite d'Irma, obéit aussi à des prescriptions réglant précisément et immuablement une absurde cérémonie d'exécution. Et, au neuvième Tableau, lorsque Carmen interrompt Irma jouant La Reine avec le Chef de Police et dit : « à voix presque basse : J'avais interdit qu'on nous dérange que veux-tu⁶⁴¹ ? », elle souligne clairement le fait que, comme dans une cérémonie mystique, un ensemble de codes et de signaux secrets et réservés aux initiés rythment également ce spectacle du *Balcon*. Carmen le confirme en répondant immédiatement : « j'ai voulu sonner, mais les dispositifs ne fonctionnent pas bien⁶⁴². » Enfin, le rapprochement entre le spectacle et la messe devient plus explicite encore au moment où le Chef de Police demande : « Dans ce somptueux théâtre, où [...] chaque minute se joue un drame – comme dans le monde, dit-on, se célèbre une messe – qu'avez-vous observé⁶⁴³ ? » Partout, donc, depuis les *Bonnes* jusqu'au *Balcon* ou même aux *Nègres*⁶⁴⁴, dans le théâtre à son miroir génétien, les personnages inventent et répètent désormais obsessivement entre eux des spectacles où les pas, les sons et les accessoires reposent sur une solennité cérémonielle.

Au tout début des *Chaises*, E. Ionesco adopte également cette technique du rituel intérieur. Avant que le faux public intérieur n'apparaisse, le Vieux et la Vieille se mettent soudain à raconter une histoire dans laquelle ils complètent à tour de rôle des phrases tronquées, exactement comme s'ils récitaient une litanie. Tel un refrain ou une incantation, la réplique « Bois ton thé Sémiramis⁶⁴⁵ » ponctue régulièrement les temps forts de cette prière ou de ce rituel religieux en parodiant l'Eucharistie. Enfin, en plus de l'importance accordée en aux chaises qui « jouent toutes seules⁶⁴⁶ », l'insistance en aparté du Vieux sur la nécessité du tricot de la Vieille transforme cet accessoire en un second objet à caractère liturgique. C'est d'ailleurs bien à la messe et aux respects de prescriptions sacrées que

⁶⁴⁰ J. Genet, *Le Balcon*, op.cit., p. 274.

⁶⁴¹ *Ibid.*, p. 338.

⁶⁴² *Ibid.*

⁶⁴³ *Ibid.*, p. 305.

⁶⁴⁴ Bouchta Essete écrit un article au titre fort suggestif : « Le jeu et le rituel dans *les Nègres* de J. Genet ». Article disponible en ligne : www.e-litterature.net/publier2/spip/spip.php?article204

⁶⁴⁵ E. Ionesco, *Les Chaises*, op.cit., première occurrence p. 143.

⁶⁴⁶ *Ibid.*, p. 167.

renvoie encore la Vieille, plus loin lorsqu'elle dit : « C'est un devoir sacré. Tu n'as pas le droit de taire ton message⁶⁴⁷. »

Mieux encore, dans *Macbett*, d'emblée le spectacle où Duncan soigne à tour de rôle les malades du royaume est introduit comme une parodie de cérémonie religieuse. Après avoir été sacré par un vulgaire moine, et bien qu'une didascalie indique « *Cette scène doit être jouée avec gravité*⁶⁴⁸ », Macbett se met à guérir mécaniquement absolument tous les types de souffrants qui se présentent individuellement à lui⁶⁴⁹. À chaque fois, la nature miraculeuse de la guérison est ridiculisée par la répétition en « série⁶⁵⁰ » de son geste consistant à toucher de son sceptre la tête du mourant ainsi que par une musique s'accroissant de plus en plus⁶⁵¹. Enfin, l'entrée de chaque malade est précédée par l'annonce « au suivant⁶⁵² » qui devient aussi une sorte de courte et ridicule litanie. En intercalant ainsi dans une pièce une cérémonie à huis clos ou bien une parodie de cérémonie privée engageant la sûreté du pouvoir, J. Genet et E. Ionesco paraissent donc proposer une forme nouvelle et grotesque de jeu de spécularité français sans claire métalepse.

La nature simple de ce procédé spéculaire est néanmoins à nuancer dans la mesure où le plus souvent, comme au Grand Siècle, le regard implicite ou rétrospectif d'un spectateur périphérique se révèle ensuite plus distinctement et finit par le transformer en une nouvelle forme de jeu spéculaire complexe. En plus de la discrète conscience métadramatique déjà évoquée de tous ces personnages participant à ces rituels, dans *Le Balcon*, on apprend finalement qu'Irma regarde tout, et dans *Les Nègres*, on découvre que c'est toujours devant la Cour des Blancs que le maître de la cérémonie, Archibald, dit : « votre geste d'enfant n'appartenait pas au rite⁶⁵³ » ; « vous n'avez pas le droit de rien changer au cérémonial, sauf naturellement, si vous découvrez quelque détail cruel qui en rehausserait l'ordonnance⁶⁵⁴ » ; « C'est à moi qu'il faut obéir. Et au texte que nous avons mis au point⁶⁵⁵ » ou enfin « ne dites que ce qu'il faut dire, on nous épie⁶⁵⁶. » La mélodie

⁶⁴⁷ E. Ionesco, *Les Chaises*, op.cit., p. 148.

⁶⁴⁸ E. Ionesco, *Macbett*, op. cit., p. 1089.

⁶⁴⁹ Ce n'était pas le cas dans la pièce de Shakespeare où le roi pouvait seulement guérir des écrouelles.

⁶⁵⁰ E. Ionesco, *Macbett*, op. cit., p. 1091.

⁶⁵¹ *Ibid.*

⁶⁵² *Ibid.*

⁶⁵³ J. Genet, *Les Nègres*, op.cit., p. 29.

⁶⁵⁴ *Ibid.*, p. 31.

⁶⁵⁵ *Ibid.*

⁶⁵⁶ *Ibid.*, p. 40.

entamée dans un nuage de fumée de cigarette, rappelant l'encens mystique, a elle aussi lieu devant la Cour, nous l'avons vu.

Force est de constater que la volonté de créer des nouveaux jeux spéculaires simples reposant sur des cérémonies secrètes ou des rituels privés intercalés ne constitue donc qu'une étape dans la création de modèles spéculaires avec métalepse chers aux Français depuis des siècles. Au final, c'est plutôt la « cérémonie enchâssée » qui triomphe et s'ajoute malicieusement à la galerie des nouveaux procédés spéculaires complexes évoqués précédemment. L'audace ou les bouleversements effectués par les auteurs modernes sur les autres jeux spéculaires originellement simples sont-ils si importants ? L'étude des nouvelles interpellations modernes du public va maintenant nous le révéler.

2) Nouvelles interpellations parodiques et critiques du public

E. Ionesco paraît déjà innover largement en insérant une forme d'apartés reposant désormais sur le principe des pancartes brechtiennes. Dans *L'Impromptu de l'Alma*, avant que ne rentre le public intérieur incarné par Marie, les Bartholoméus s'empressent en effet d'installer des pancartes qui sortent de la situation dramatique pour indiquer directement au public qu'il est dans un théâtre qui lui parle du théâtre. On lit par exemple : « Bartholoméus III met sur le côté, au premier plan, une pancarte indiquant : ÉDUCATION D'UN AUTEUR⁶⁵⁷ » ; « Bartholoméus II met, au bout opposé du plateau, une autre pancarte sur laquelle est écrit : RÉALISME STYLISÉ⁶⁵⁸ », ou encore « Il jette par terre les livres et les cahiers qui se trouvaient sur la table et y met une pancarte indiquant : FAUSSE TABLE⁶⁵⁹ », soit trois indications s'insurgeant toutes contre la conception traditionnelle du théâtre fondée sur le principe d'identification et d'illusion. Au total, c'est même huit pancartes qui pulvérisent tout l'illusionnisme et rappellent le théâtre dans le théâtre.

Pourtant, les deux dernières écriteaux brandis au public comportant « TEMPS BRECHT et TEMPS BERNSTEIN⁶⁶⁰ » et « SIÈCLE B⁶⁶¹ » prouvent que ces panneaux se moquent justement des jeux spéculaires brechtiens directement adressés au public. Si dans la perspective adoptée par le dramaturge allemand, le recours à des référents visuels

⁶⁵⁷ E. Ionesco, *L'Impromptu de l'Alma*, op.cit., p. 451.

⁶⁵⁸ Ibid.

⁶⁵⁹ Ibid.

⁶⁶⁰ Ibid., p. 453.

⁶⁶¹ Ibid.

s'accompagne normalement d'une conscience historique des choses, l'inscription « SIÈCLE B » de E. Ionesco, révèle que l'auteur français s'en tient simplement à la caricature d'un processus d'historisation. Le fait que Bartholoméus II s'exclame : « Brecht est mon seul Dieu. Je suis son prophète⁶⁶² », souligne aussi féroce la moquerie ionescienne envers le dramaturge allemand et son système d'interpellation du public jugé trop dogmatique et systématique. En concentrant finalement le principe de la distanciation dans sa *mojiganga* finale, E. Ionesco montre plutôt que les jeux de spécularité modernes doivent revenir des trop nombreuses adresses directes du public du théâtre à son miroir du début du siècle et que le spectateur doit tout de même pénétrer dans l'univers théâtral et dans son illusion afin de pouvoir s'en distancier. Grâce à cette nouvelle utilisation parodique et excessive des interpellations brechtiennes du public, E. Ionesco renoue donc surtout et de façon inédite avec l'usage modéré des pratiques du Grand Siècle et revient en définitive à un théâtre à son miroir dans lequel les interpellations directes du public désillusionnistes restent ponctuelles.

Dans *L'Ours et la Lune*, Claudel propose, quant à lui, un second moyen moins systématique et surtout indirect afin de signaler l'illusion dramatique enchâssée au public. Aux violentes apartés brechtiennes, il substitue des interpellations indirectes du public effectuées par un Chœur dont le rôle n'est plus seulement, comme dans une tragédie classique de commenter le jeu ou le signifié en dégageant la portée morale et métaphysique de l'action. Au contraire, ce dernier commente aussi le signifiant et peut vraiment être confondu avec une prise de conscience du théâtre en tant que tel :

LE CHŒUR : Ça s'appelle l'ISOLATEUR. Dans les pièces qu'on joue, quand un acteur a besoin de ne pas entendre ce qui ne le regarde pas, vite, il faut le faire sortir, et des fois, dame, ça ne va pas tout seul. Moi, j'interviens avec mon instrument magique et je réduis aussitôt cela à un espèce de néant conventionnel. C'est bien commode⁶⁶³.

Le chœur claudélien propose déjà ici une véritable réflexion sur les constituants théâtraux et ironise même explicitement sur la notion classique des apartés ou des entrées et sorties d'acteurs. Plus fort, encore, il se moque ensuite de son propre rôle en soulignant par exemple son ignorance sur l'identité des acteurs ou sur leur fonction. Lorsque le personnage du Rhabilleur entre en scène, il s'exclame ainsi « Mais qui est l'autre, voilà ce que je ne puis imaginer⁶⁶⁴ » puis « Pourquoi il est là, personne au monde ne le saura jamais. C'est un fait, comme l'arc-en-ciel⁶⁶⁵. » Dès lors, chez Claudel, le chœur devient

⁶⁶² E. Ionesco, *L'Impromptu de l'Alma*, op.cit. p. 453.

⁶⁶³ Claudel, *L'Ours et la Lune*, op. cit., p. 21.

⁶⁶⁴ *Ibid.*, p. 31.

⁶⁶⁵ *Ibid.*, p. 32.

synonyme non seulement de prise de conscience d'un arrangement dramatique et esthétique mais aussi de moquerie vis-à-vis de ces procédés visant à dénoncer systématiquement au public l'illusion dramatique. Comme les subversives pancartes de E. Ionesco, ce dramaturge propose donc une forme parodique de chœur métadramatique montrant qu'il faut réintégrer au moins un peu de magie et de fantaisie au théâtre afin de mieux s'en éloigner ponctuellement ensuite. Le détournement ou les changements effectués par nos auteurs modernes sur les jeux spéculaires simples du Siècle d'Or et du Grand Siècle sont plus étonnants encore lorsque l'on reconsidère un instant le procédé des rôles dans le rôle.

3) Du rôle dans le rôle au « one man show » ?

Nous avons déjà évoqué le fait que des auteurs français tel que J. Genet reprenaient largement la tradition française classique du rôle dans le rôle en l'assortissant d'un changement de niveau dramatique. Désormais chaque personnage ou presque montre qu'il est conscient de son rôle emprunté et en devient le premier spectateur. Pourtant, à partir des années 50, la situation évolue et le rôle dans le rôle finit par contaminer le rôle premier effaçant alors irrémédiablement le regard critique du personnage sur son propre rôle ainsi que l'instauration d'une métalepse dramatique implicite. Certes, cette confusion était déjà présente chez Rotrou dans son *Véritable Saint Genest*, mais d'autres personnages sur la scène, certains acteurs et le public romain par exemple, avaient encore conscience de la distinction entre l'être et le paraître de Genest et s'efforçaient de lui rappeler son identité. Ainsi, Rotrou maintenait-il encore subtilement un regard relativement distancié et critique sur la frontière entre rôle et rôle dans le rôle instaurant un changement de niveau dramatique. Sur la scène moderne en revanche, seul demeure sur scène un ou des comédiens qui n'a / ont plus conscience d'en être ou plutôt qui se résument justement uniquement à leur statut impalpable d'acteur.

Chez J. Genet, dans *Les Bonnes* par exemple, Claire et Solange jouent de façon volontaire un rôle qui peu à peu les définit et les absorbe complètement. D'actrices et autospectatrices lucides de leur propre jeu, elles deviennent des dupes, dépourvues d'identité réelle, et effacent ainsi le changement de niveau dramatique qu'instaurait encore initialement leur regard critique sur leur propre prestation. Le fait que Claire finisse par se suicider avec la complicité de Solange pour assassiner la femme qu'elles jouent, Madame,

en atteste. De même, dans *Le Funambule*⁶⁶⁶, J. Genet présente un homme qui est finalement toujours en représentation, un personnage qui interprète incessamment un ou des rôles ou numéros acrobatiques, et qui ne laisse jamais personne accéder à la personne masquée par l'artiste sur le fil. Sensibles à cette nouvelle absence de soi-même ou à cette dépersonnalisation Michel Corvin et Albert Dichy, écrivent : « le public ne connaît de l'artiste que cette image et n'a pas à la traverser pour accéder à la personne masquée par le personnage⁶⁶⁷. »

Enfin, dans *Fin de partie*, par-delà le fait que Hamm, Clov, Nagg et Nell semblent aussi gagnés par leur rituel au point d'être en permanente représentation d'eux-mêmes, ou que l'ensemble de leurs gestes et de leurs paroles paraissent finalement appartenir à une sorte de mathématique réfléchie les dépersonnalisant complètement, leurs corps est systématiquement réduit et corrobore aussi l'absence ou l'effacement de toute identité saisissable au profit d'une simple image. Dans son ouvrage sur S. Beckett, F. Noudelmann le confirme :

Le métathéâtre prend le théâtre pour objet, non pour le mettre en abîme et proposer un « théâtre dans le théâtre » comme l'ont parfois conçu Shakespeare, Calderón, ou Corneille, mais afin de le déstructurer et, finalement de l'éradiquer. La notion de représentation, mise en question dès le début du siècle dans les arts plastiques, se trouve systématiquement réévaluée et contestée par les nouveaux romanciers et dramaturges des années cinquante⁶⁶⁸.

En définitive, le traitement des rôles dans le rôle de la seconde moitié du siècle aboutit à la notion d'un homme protéen et sans essence, à l'idée d'un homme foncièrement image(s) ne renfermant qu'un imagier multiple, ou à ce que Sidney Homan nomme « *theatrical existentialism*⁶⁶⁹ ». L'effacement d'un changement de niveau dramatique, qui, seul, affirmait encore la conscience et l'identité d'un homme caché par le personnage qu'il jouait, transforme finalement le rôle dans le rôle moderne en un *one man show* réitérant une interrogation sur la réalité de la personne et de son existence. Marie-Claire Rouyer corrobore cette mutation dès le titre de son article subtilement intitulé « Identité et

⁶⁶⁶ J. Genet, *Le Funambule*, in *Théâtre complet*, op.cit.

⁶⁶⁷ J. Genet, Notice du *Funambule*, in *Théâtre complet*, op.cit. p. 1326.

⁶⁶⁸ F. Noudelmann, *Beckett ou la Scène du pire*, op.cit., p. 57.

⁶⁶⁹ Voir notamment ses ouvrages intitulés *Beckett's Theaters. Interpretations for Performance*, Lewisburg, ed. Bucknell University Press, 1984 et *The Audience as actor and character. The Modern Theater of Beckett, Brecht, Genet, Ionesco, Pinter, Stoppard, and Williams*, Lewisburg, ed. Bucknell University Press, 1989.

identification dans quelques exemples de théâtre dans le théâtre : de la comédie classique emboîtée au *one man show*⁶⁷⁰. »

4) Un théâtre sur le théâtre fondé sur les critiques

Les dramaturges français modernes proposent aussi de nouveaux jeux de théâtre sur le théâtre. Au tournant du siècle, les jeux de spécularité nés de citations dramatiques ne reposent plus seulement sur la mention explicite ou implicite de pièces, d'auteurs ou même de metteurs en scène et de représentations, ils s'appuient aussi sur les multiples mentions de critiques dramatiques. Ainsi naturellement dans *L'Impromptu de Paris*, Giraudoux cite explicitement Boursault mais aussi le féroce ennemi des dramaturges romantiques du dix-neuvième qu'était Gustave Planché :

Cela est si vrai que la mémoire des siècles ne garde que le nom des bonnes pièces et le nom des mauvais critiques, de *L'École des femmes* et de Boursault, de *Chatterton* et de Gustave Planché, alors que le nom des mauvaises pièces et des bons critiques disparaît toujours dans l'éternité⁶⁷¹.

De plus, on relève ensuite la mention explicite des membres du jury de l'Académie française qui ont refusé un prix à Claudel⁶⁷² à laquelle s'ajoute encore les noms des critiques « Georges Le Cardonnell et André Bellesort⁶⁷³ ». Enfin, grâce à la réplique : « La corporation qui a fait de Bataille un millionnaire et de Becque un raté, qui délire au mot de Cambronne et qui baille à Claudel doit évidemment se sentir parfois au cœur une dette lancinante envers le théâtre⁶⁷⁴ », Giraudoux renvoie même implicitement à Baty qui évoquait les difficultés incroyables que Becque eut à se faire connaître en disant : « C'est le Manet du théâtre⁶⁷⁵. »

Sur le même modèle, nous avons vu que dans *L'Impromptu de l'Alma*, E. Ionesco cite à plusieurs reprises explicitement Brecht et que toute sa structure spéculaire constitue une réponse aux attaques qu'il a subies de la part de la critique brechtienne. Loin de limiter ses flèches au cercle « brechtien » – auquel il incorpore d'ailleurs Adamov, « bien revenu de son erreur⁶⁷⁶ » – E. Ionesco s'en prend ensuite implicitement à sa cible de prédilection qu'est Jean Paul Sartre. Aussi parodie-t-il le jargon philosophique et la dialectique et

⁶⁷⁰ Marie-Claire Rouyer, « Identité et identification dans quelques exemples de théâtre dans le théâtre : De la comédie classique emboîtée au One Man Show », in *Cahiers du CERT-CIRCE, Espace du psychodrame et du théâtre*, n°6, Juillet 1979, p. 69-98.

⁶⁷¹ Giraudoux, *L'Impromptu de Paris*, *op.cit.*, scène 3, p. 685.

⁶⁷² « La France meurt de ces cénacles cultivés, sensibles et honnêtes qui refusent Claudel à l'Académie », *ibid.*, p. 686.

⁶⁷³ *Ibid.*, p. 687.

⁶⁷⁴ *Ibid.*, p. 684.

⁶⁷⁵ *Ibid.*, cf. notes. p. 1203.

⁶⁷⁶ E. Ionesco, *L'Impromptu de l'Alma*, *op.cit.*, p. 439.

insinue qu'ils se confondent avec la duplicité notamment lorsqu'il fait dire à Bartholoméus I :

C'est-à-dire, on est dedans quand on est dehors, dehors quand on est dedans [...]. Et dialectiquement, c'est : l'être-dans-le-coup-hors-du-coup. (*Aux deux autres Bartholoméus :*) C'est aussi l'être du non-étant et le non-étant de l'être dans le coup⁶⁷⁷...

Enfin et surtout, E. Ionesco mentionne et règle implicitement ses comptes avec Jean-Jacques Gautier, croqué sous les traits de Bartholoméus III, ce personnage mordant et xénophobe ayant un faible tant pour la rigolade que pour le théâtre de boulevard et Bernstein⁶⁷⁸. Inculte, ce dernier avoue même son ignorance, tout en se flattant de connaître la « psychologie des spectateurs, la spectato-psychologie⁶⁷⁹ ». Comme l'indique Emmanuel Jacquart dans ses notes sur la pièce⁶⁸⁰, ce portrait est finalement assez peu réussi, car il s'ajoute et se lie aux deux citations de critiques précédentes qui répondent à une idéologie foncièrement différente. Peu importe cependant, l'essentiel, encore une fois, est que nos auteurs français modernes présentent du théâtre sur la critique de théâtre, et donc nouvelle forme de spécularité intertextuelle. Néanmoins, là où leur capacité à innover et à rompre avec la tradition se manifeste le plus nettement, c'est finalement dans leur traitement des liens entre les différents spectacles de leurs pièces.

5) Le refus de toute structuration et fonctionnalité

Que ce soient les nouveaux enchâssements, les cérémonies intérieures, les *one-man-show*, le théâtre sur le théâtre jouant sur les critiques ou encore les apartés brechtiens ironiques, nous savons que les nouveaux jeux de spécularité modernes simples et complexes n'affichent presque jamais un fort degré de structuration ou une nette fonction instrumentale. Or de plus en plus souvent, il ne s'agit même plus d'une stratégie afin de dissimuler aux yeux des spectateurs des liens intimes entre les spectacles. Au contraire, on se refuse désormais de donner une utilité ou d'asservir logiquement les effets de spécularité. Dans le cours de théâtre qu'est *L'Impromptu de Paris*, Giraudoux rappelle ainsi que le théâtre est avant tout un spectacle adressé aux sens et à l'imaginaire et qu'il est donc inutile de rechercher des liens logiques entre ses jeux de spécularité :

JOUVET : Le mot comprendre n'existe pas au théâtre [...]

RENOIR : Le bonheur est que le vrai public ne comprend pas, il ressent [...]

⁶⁷⁷ E. Ionesco, *L'Impromptu de l'Alma*, *op.cit.*, p. 432.

⁶⁷⁸ *Ibid.*, p. 435 et 453.

⁶⁷⁹ *Ibid.*, p. 447.

⁶⁸⁰ Cf. Notice, *op.cit.*, p. 1620.

BOGAR : Ce que Jovet veut dire, Monsieur, c'est que le théâtre n'est pas un théorème, mais un spectacle, pas une leçon, mais un philtre. C'est qu'il est moins à entrer dans votre esprit que dans notre imagination et dans vos sens⁶⁸¹.

N'allons pas croire pour autant que ceci assigne une fonction esthétique et artistique à ces jeux spéculaires. Souvent, l'effacement conjoint de toute intrigue au sens aristotélicien du terme et du regard liminaire clair d'un spectateur extérieur enchâssant ces jeux spéculaires ne donne même plus aux jeux spéculaires modernes l'apparence d'un prolongement visuel et une fonction décorative. L'aveuglement non seulement de Hamm mais aussi du public parental et biaisé que sont Nagg et Nell le prouve indubitablement :

NAGG : Tu me vois ?

NELL : Mal et toi ?

NAGG : Quoi ?

NELL : Tu me vois ?

NAGG : Mal.

NELL : Tant mieux, tant mieux⁶⁸².

« Le regard est sorti de la scène pour ne laisser voir que l'activité oculaire, son fonctionnement alternatif et la difficulté de son maintien⁶⁸³ » écrit aussi F. Noudelmann.

Ainsi, ce que les nouveaux jeux de reflets proposent, c'est finalement une démonstration du refus de tout puissant principe d'unité, même dissimulé. Depuis les enchâssements interartistiques pratiqués par Claudel et P. Albert-Birot jusqu'au *one man show* d'un J. Genet et au théâtre sur le théâtre d'un E. Ionesco, les nouvelles formes du théâtre à son miroir rejettent toutes les techniques spéculaires donnant des clefs, respectant des règles ou des hiérarchies intellectuelles et esthétiques visibles ou tacites ; elles affichent même de plus en plus fréquemment et de plus en plus subtilement une recherche de l'exhibition du « moindre » lien, ou la représentation de l'expiration de toute fonctionnalité, et dépassent alors clairement même les pratiques auriques passées les plus osées.

Somme toute, au-delà du dialogue établi avec les deux traditions métathéâtrales, nos hommes de théâtre modernes renouvellent les schèmes primitifs du théâtre à son miroir. En créant des nouveaux enchâssements flirtant incessamment avec d'inédits et massifs jeux de reflets spéculaires sans métalepse dramatique, ils parviennent à renverser la domination et l'hégémonie historique de la mise en abyme théâtrale sur les autres jeux métadramatiques. Mieux encore, ils relèvent un défi considérable en prouvant, près de

⁶⁸¹ Giraudoux, *L'Impromptu de Paris*, op.cit., scène 3, p. 691.

⁶⁸² S. Beckett, *Fin de partie*, op.cit., p. 128.

⁶⁸³ F. Noudelmann, *Beckett ou la Scène du pire*, op.cit., p. 129.

trois siècles après sa naissance, que le théâtre à son miroir recèle encore d'autres possibilités à débusquer et à exploiter. S'il est une scène qui a su étonnamment saisir cette opportunité et ces nouveautés lancées par les dramaturges français, c'est bien, celle du Nouveau Monde et de l'Amérique latine.

III. MIGRATION ET MUTATIONS DES FORMES SPÉCULAIRES FRANÇAISES EN AMÉRIQUE LATINE ; LE CAS DE CUBA

III.1 LA PROPAGATION DU MODÈLE FRANÇAIS EN AMÉRIQUE LATINE

La présence et l'influence de la pensée française en Amérique latine sont fort anciennes. Tout d'abord, l'histoire des indépendances des colonies espagnoles se rattache à l'idéal d'émancipation de la Révolution française. De plus, les Français qui se sont engagés aux côtés des *libertadores* comme les ex-généraux de Napoléon ont laissé des traces importantes dans les systèmes juridiques et institutionnels des nouveaux pays d'Amérique latine. Dès la fin du dix-neuvième siècle, d'ailleurs, Paris est un passage obligé et un modèle pour beaucoup de grandes figures des mondes politiques et culturels latino-américains. É. Manet le rappelle avec beaucoup de comique dans *Un balcon sur les Andes* à travers les paroles suivantes du chef d'État Palomares :

J'ai toujours admiré la France, la solidité de la culture en Europe. Mon Amérique latine, qui cessera bien sûr de s'appeler ainsi deviendra une sorte de magnifique royaume comme celui de votre empereur Bonaparte. Je veux comme lui et comme Louis XIV un climat culturel raffiné où les arts fleurissent, où chaque artiste s'inspire, pour chanter la grandeur du royaume de son souverain [...] Je vais imposer, par décret, que l'art, chez nous, suive les normes européennes. Et voulez-vous que je vous confie un secret, monsieur Tarassin ? J'imposerai même le français comme langue. Oui, Monsieur, nos indiens parleront le français et peut-être cesseront-ils d'être indiens⁶⁸⁴

Dans son ouvrage intitulé *The Lights of home, a century of latin american writers in Paris*, Jason Weiss écrit aussi :

Durant les deux derniers siècles, Paris a exercé une influence unique sur les écrivains d'Amérique latine. Au début, telle une étoile dans le ciel, elle était un guide et une source d'inspiration pour les nations émergentes du Nouveau Monde. Ensuite, Paris s'étant transformée en capitale internationale des arts et lettres, elle devint un second foyer pour des générations et des générations de Latino Américains qui faisaient le voyage et qui s'y installaient⁶⁸⁵.

Enfin, le pouvoir d'attraction toujours grandissant de Paris auprès de l'élite hispano-américaine et l'accroissement continu des migrations sont tels que J. C. Villegas n'hésite

⁶⁸⁴ É. Manet, *Un balcon sur les Andes*, op.cit., p. 96.

⁶⁸⁵ Traduit de : « Over the past two centuries, Paris has held a unique importance for Latin american writers. At first, like a star on the horizon, it served to guide and inspire the emerging nations of the New World. Later as Paris grew into the international capital of arts and letters, it became like a second home to successive generations of latin Americans who made the voyage and took up residence there », Jason Weiss, *The Lights of home : a century of latin american writers in Paris*, New-York, ed. Routledge, 2003, p. 1.

pas à en conclure que Paris est aujourd'hui devenu « une authentique capitale des lettres hispano-américaine⁶⁸⁶ ».

À l'inverse, au vingtième siècle, notre enseignement, nos arts, notre théâtre et *a fortiori*, ses techniques spéculaires, ouverts au dialogue avec l'étranger et au Nouveau Monde⁶⁸⁷, trouvent aussi un terrain d'accueil privilégié en Amérique latine et notamment dans les lieux où l'immigration française a été particulièrement restreinte, comme le Chili.

A) CHILI

La faiblesse numérique de la présence française au Chili n'implique nullement une inexistence d'influences intellectuelles et dramaturgiques. Pour ne prendre qu'un seul exemple, il y a fort à penser qu'E. Wolff connaissait les techniques spéculaires françaises modernes lorsqu'il composa, en 1963, *Los Invasores*⁶⁸⁸. Cette pièce construite sur la représentation enchâssée d'une révolte des pauvres contre la classe capitaliste présente nombre de caractéristiques formelles du théâtre à son miroir français moderne. Sans rentrer dans une étude de détail, signalons d'abord qu'elle comporte plusieurs danses solennelles ou de multiples ballets morbides strictement ritualisés, à l'image des danses funèbres genétiennes.

Dès le début de la pièce et afin de remercier le bourgeois Lucas Meyer de son hospitalité, la sans-abri Tohu-Bohu effectue ainsi son numéro habituel ou plutôt son « rituel » de « *danse insipide et triste*⁶⁸⁹ ». Ensuite, d'étranges figures spectrales de marginaux, barbouillées de noir, viennent entamer une sordide danse circulaire autour

⁶⁸⁶ Jean-Claude Villegas, *Paris, capitale littéraire de l'Amérique latine*, Paris, éd. Universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2007, quatrième de couverture.

⁶⁸⁷ « C'était aussi une époque où l'avant-garde, les surréalistes en particulier montraient un intérêt particulier pour le génie des cultures indigènes. » Traduit de : « It was also a time when the avant-garde, the surrealists in particular, showed a special interest in the genius of indigenous cultures », *ibid.*, p. 9. De plus, Eduardo Manet souligne l'intégration d'étrangers dans les lettres et le théâtre français. Lors d'une interview avec Claude Murcia, il dit en effet : « Et puis il y avait Arrabal, Semprun, Adamov, Ionesco, Beckett... Étrangement le théâtre français était fait par des étrangers ». Cf. « Eduardo Manet, Écritures de l'exil » propos recueillis et traduits par Claude Murcia in *Théâtres cubains*, Vasserot Christilla (dir.), Castelnau-le-Lez, éd. Climats, Montpellier, éd. Maison Antoine Vitez, 1995.

⁶⁸⁸ E. Wolff, *Los Invasores*, *op.cit.*

⁶⁸⁹ Traduit de : « *una danza desabrida y triste* », *ibid.*, p. 12, in E. Wolff, *Les Envahisseurs*, in *Théâtre latino-américain contemporain*, Paris, éd. Actes Sud-Papiers et Unesco, 1998, p. 219.

de la fille de Meyer, comme pour lui annoncer ou préparer sa fin imminente :

*Ce sont trois figures étranges, Tohu-Bohu, Ali Baba et le Boiteux qui se sont parés de branchages secs et noirci le visage. Au rythme de la musique incidente, ils dansent un rituel contrefait et grotesque, en fermant le cercle autour de Marcela*⁶⁹⁰.

Par-delà le masque noir de ces « spectres de la faim⁶⁹¹ », l'expression « rituel contrefait et grotesque » renvoie aussi directement aux cérémonies stéréotypées et burlesques que proposent les Nègres de J. Genet à la Cour des Blancs. Enfin, les enchâssements chiliens sont aussi foncièrement circulaires. Le retour de la mention initiale des manteaux brûlés par les révoltés à la fin de la pièce wolffienne et surtout la répétition du motif de la main d'un pauvre à la fenêtre, révèlent, exactement comme le catalfaque genétien, que tout va recommencer sur les mêmes données. Meyer désigne lui-même toute cette mascarade en utilisant le mot « cercle » ou « circulaire⁶⁹² ». Nombreux sont donc les éléments appuyant l'hypothèse selon laquelle E. Wolff aurait eu accès à une traduction espagnole ou à une publication latino-américaine des pièces de J. Genet. Dans la présentation de cet auteur figurant dans une anthologie regroupant neuf auteurs hispanoaméricains, Léon F. Lyday n'hésite d'ailleurs pas un instant à évoquer l'influence du « théâtre rituel de Genet⁶⁹³ ».

Toutefois, comme ce critique le montre aussi dans son article intitulé « Egon Wolff's *Los Invasores* : A Play Within a Dream⁶⁹⁴ », cet auteur chilien s'inscrit moins dans la tradition ou la modernité française métathéâtrale que dans la tradition du métathéâtre onirique aurique. Sa technique du rêve enchâssé prémonitoire rappelle surtout indéniablement Calderón et *La vida es sueño*. E. Wolff n'hésite pas à citer cette œuvre au début de sa pièce et à y faire allusion par l'intermédiaire de Piéta. Tout comme l'expression « La vie est un songe... un songe⁶⁹⁵ ! » apparaissant au tout début du dialogue, l'interrogation de Pieta : « Mais tout ça, c'est solide⁶⁹⁶ ? » suggère la présence d'une réalité onirique renvoyant à l'œuvre aurique.

⁶⁹⁰ Traduit de : « *En el momento en que sale Bobby, por los muros se deslizan y reptan tres extrañas figuras. Son Toletole, Alí Baba y el Cojo, que se han adornado con ramas secas y tiznado la cara y, al compás de la música incidental, bailan un ritual distorsionado y grotesco, cerrando círculo alrededor de Marcela* », E. Wolff, *Los Invasores*, p. 31-32, in E. Wolff, *Les Envahisseurs*, op.cit., p. 243.

⁶⁹¹ Traduit de : « ¡ Espectros del hambre ! », *ibid.*, p. 32, in *ibid.*, p. 244.

⁶⁹² Traduit de « *Estás hablando en círculos* », *ibid.*, p. 39, sous-traduit dans la traduction française par « étourdissant », in *ibid.*, p. 226 .

⁶⁹³ Traduit de : « teatro ritualista de Genet », Lyday Leon, « Egon Wolff, in *Nueve dramaturgos hispanoamericanos : antología del teatro del siglo XX*. Tomo II, Dauster Franck, Lyday Leon, Woodyard George, (dir) Otawa, ed. Girol Books, coll. Telón », 1998, p. 145-146.

⁶⁹⁴ Leon Lyday, « Egon Wolff's *Los Invasores* : A Play Within a Dream », op.cit.

⁶⁹⁵ Traduit de : « ¡ La vida es un sueño . . . un sueño », E. Wolff, *Los Invasores*, op.cit., p. 1, légèrement sous-traduit par « La vie est un rêve », in E. Wolff, *Les Envahisseurs*, op.cit., p. 207.

⁶⁹⁶ Traduit de : « Pero, ¿ es sólido todo eso ? », *ibid.*, p. 2, in *ibid.*, p. 207.

Ainsi, si l'on a pu percevoir chez cet unique auteur chilien une influence plausible des jeux spéculaires français modernes, elle reste néanmoins inférieure à l'influence espagnole qui domine encore assez nettement la scène nationale. Pour que cette hiérarchie issue du colonialisme se renverse, pour que l'influence du métathéâtre français moderne soit plus nette, il faut en fait tourner notre regard vers un pays d'Amérique latine, bien plus proche de nous historiquement et culturellement : l'Argentine.

B) ARGENTINE

Dès leur origine, les relations entre la France et l'Argentine sont plus intimes que celles qui nous lient au Chili. Si elles prennent aussi racine dans la création des premiers mouvements indépendantistes de ce pays, s'inspirant, dès 1810, des idéaux politiques français du Siècle des Lumières, de façon symbolique, l'homme qui libère le pays le 9 Juillet 1816, Don José de San Martín, a vécu beaucoup plus longtemps en France qu'en Argentine. Après de longues années d'exil à Paris et dans la région parisienne, San Martín termine ses jours à Boulogne-sur-Mer, le 17 août 1850. De surcroît, rappelons que dès la fin du dix-neuvième siècle, les liens politico-sociaux entre ces deux pays sont encore renforcés par l'afflux de migrants français en Argentine. La mise en valeur d'immenses territoires attire quelque 250.000 basques, béarnais et aveyronnais entre 1880 et 1910. S'ils restent moins nombreux que les immigrés espagnols ou italiens, ces immigrants français s'en distinguent néanmoins par leurs qualités professionnelles, leur degré d'instruction et le capital qu'ils peuvent investir dans l'industrie. Dès lors, dans de nombreux domaines, en particulier dans ceux du droit (influence du Code Civil), de l'éducation, de l'université, de la science et de la médecine, c'est bien la France qui sert encore de modèle au nouvel état argentin. Plus récemment, lors de la *junte*, la dictature politique qui sévit en Argentine entre 1976 et 1983, une vague d'immigrés se dirige cette fois vers ce pays symbole de liberté et d'espoir qu'est la France. Bien plus que le Chili, depuis les origines de l'Argentine jusqu'à aujourd'hui, l'histoire politique de ce pays est ainsi liée à celle de la France et favorise bien plus profondément l'ampleur des échanges artistiques entre ces deux nations.

Ces deux derniers siècles, c'est donc une relation artistique tout à fait singulière qui va s'édifier entre la France et l'Argentine. Les « Années dorées » (1880-1930), voient d'abord de grands noms de l'architecture française, tels Paul Pater, René Sergent ou

Norbert Maillart, construire certains des plus beaux édifices de la capitale d'Argentine en marquant profondément le paysage argentin du goût français de l'époque. Des paysagistes français renommés, comme Charles Thays, redessinent les grandes villes et même de multiples *estancias* à l'intérieur de ce vaste pays qu'est l'Argentine. Le fameux tango, personnifié par la figure toulousaine de Carlos Gardel, gagne les salons parisiens avant d'être reconnu comme le plus célèbre symbole artistique et sentimental de l'Argentine. Enfin, au niveau proprement littéraire et dramatique, les destins de l'Argentine et de la France ne cessent de se rencontrer ces cinquante dernières années. Pendant la seconde guerre mondiale, l'Argentine Victoria Ocampo, accueille, publie et aide généreusement de grands écrivains français tels André Malraux, Roger Caillois ou Drieu La Rochelle tandis que sa revue *SUR* contribue, inversement, à faire connaître les littératures de France en Argentine. Joseph Kessel, cet homme de lettres, né et éduqué en Argentine, est reconnu universellement comme un des meilleurs écrivains français du vingtième siècle et incarne aussi, à ce moment, cette attractivité fusionnelle et créatrice de l'Argentine et de la France. Au niveau théâtral, les voyages en Argentine des hommes de scène que sont Jovet⁶⁹⁷ et E. Ionesco, les traductions presque immédiates des pièces de ce dernier, de J. Genet et de S. Beckett⁶⁹⁸, les mises en scène de leurs pièces⁶⁹⁹, l'importance prépondérante du mouvement de l'absurde français dans le nouveau théâtre expérimental argentin des années 60⁷⁰⁰ et enfin le triomphe bien connu des metteurs en scène Jérôme Savary et Jorge Lavelli à Paris, confirment que Buenos Aires est désormais « le théâtre Parisien » de l'Amérique latine. Cette fois, l'influence du théâtre à son miroir français est donc indubitable et prépondérante. Elle se révèle nettement chez un grand nombre de dramaturges argentins du vingtième siècle aux premiers rangs desquels figurent G. Gambaro, Alejandro Tantanian et le franco-argentin Copi.

⁶⁹⁷ Certes, Jovet est aussi allé au Chili pendant sa tournée mais il convient de rappeler que son séjour en Amérique latine a été motivé originellement par la signature de contrats avec les théâtres de Buenos Aires.

⁶⁹⁸ Francisco Javier traduit les pièces de E. Ionesco et les diffuse en Argentine dès 59. *Les Bonnes* est traduit par José Bianco et publié dès 59, à Buenos Aires, par les éditions El Sur et *En attendant Godot* est traduit par Pablo Palant et publié dès 54, aux éditions Poséidon. La critique Phyllis Zatlin insiste aussi sur la rapidité et la très grande influence qu'ont eues les traductions en espagnol de J. Genet et de S. Beckett dans le monde latino-américain dans son ouvrage déjà cité *The Novels and plays of Eduardo Manet, an adventure in multiculturalism*.

⁶⁹⁹ Voir le travail de Francisco Morín – nommé François par ses amis en raison de sa passion pour la scène française – qui monte en Argentine *La Cantatrice chauve*, *La Leçon* et *Les Chaises* quasiment simultanément à leur premières représentations parisiennes, ainsi que les représentations de *En attendant Godot*, de *Actes sans parole* et de *Fin de partie* de Jorge Petraglia entre 56 et 61 et enfin la mise en scène des *Bonnes* et du *Balcon* par Pavolvski en 63 puis Julián Rome en 69 et 71.

⁷⁰⁰ Cf. l'article « Artaud, Genet y el teatro experimental de los 60 en Buenos Aires », in *De Sarah Bernhardt a Lavelli : teatro francés y teatro argentino : 1890-1990*, Osvaldo Pellettieri (dir.) Buenos Aires, Galerna, 1993, p. 73-82.

Dès 1967, dans *El Campo*⁷⁰¹ par exemple, G. Gambaro reprend le principe français du dédoublement permanent et présente une pièce où les personnages de la pièce-cadre et de la pièce encadrée ont tous conscience de jouer des rôles se déroulant simultanément. Ainsi, à la fin du spectacle musical enchâssé, une didascalie indique que les spectateurs :

[...] *demeurent impassibles comme si leur rôle était terminé. Sur un autre signe des SS, ils se lèvent et sortent en traînant les pieds, les SS les suivent en les surveillant y compris les quatre qui retenaient Martin*⁷⁰².

Ce public de détenus avait donc aussi parfaitement conscience de participer à un jeu de voix et de déplacements, aux côtés du spectacle de la pianiste, et regrette de le quitter. Plus encore, l'expression « sur un autre signe » suggère ici que ce ballet final ou cette *mojiganga* si sordide de SS et de détenus appartient aussi à une vaste cérémonie, un rituel répondant, depuis le début et comme dans les pièces de l'absurde français, à un ensemble de règles connues uniquement des initiés que seraient ici ces « néo nazis ». De surcroît, cette structure métathéâtrale argentine est circulaire ce qui souligne aussi une non-progression, une focalisation sur le caractère rituel et statique des choses. On en veut pour preuve le fait qu'au tomber de rideau, un fonctionnaire entre et pique d'une seringue Martin, invitant ainsi le spectateur à penser qu'on anesthésie ce personnage pour s'en emparer et tout recommencer. À moins qu'on ne l'élimine afin de reproduire encore plus librement le schéma initial à partir d'un autre personnage lambda, c'est-à-dire, un autre Martin, dont le nom n'est d'ailleurs pas sans nous rappeler un personnage célèbre de E. Ionesco ! Enfin, G. Gambaro exploite aussi l'art marionnettique et surtout cinématographique des pièces françaises. La manipulation incessante de ce nouveau pantin qu'est Martin par les SS constituant aussi le public dans la salle⁷⁰³ et l'évolution de

⁷⁰¹ G. Gambaro, *El Campo*, op.cit., 1990.

⁷⁰² G. Gambaro, *À la campagne*, in *Théâtre latino-américain contemporain*, op.cit., p. 352. Traduit de : « [...] permanecen impasibles, como si hubieran concluido una parte asignada. A otra señal del SS, se levantan ordenadamente, y salen arrastrando los pies, en hilera. Los SS los siguen, custodiándolos, incluso los cuatro que sujetaban a Martín », in *ibid.*, p. 194-195.

⁷⁰³ Entre les mains des SS on remarque en effet que Martin devient un objet, un pantin, dont ils déplacent les membres à leur gré : « Deux SS se lèvent silencieusement, se placent à côté de lui, lui mettent la main sur l'épaule, d'un geste apparemment aimable. Martin essaie d'enlever leurs mains, il n'y parvient pas. Ils lui ferment la bouche de leur main libre et l'asseyent » puis : « Les SS s'approchent de Martin et l'un d'eux lui gratte la joue d'un doigt. Martin l'envoie promener d'un coup brusque mais alors les trois autres l'entourent et le quatrième SS, tendant vers lui ses mains écartées, lui laboure le visage de ses ongles. Quand il s'éloigne, Martin a le visage ensanglanté. Tout cela est fait presque tendrement sans violence » et encore : « Les SS qui entourent Martin, qui est en train d'essuyer son visage avec un mouchoir, lui posent les mains sur les épaules et le font asseoir de force » ; « Les SS qui entourent Martin l'obligent à se relever », et enfin : « il saisit Martin et le traîne vers sa chaise, cette fois avec une féroce brutalité », in G. Gambaro, *À la campagne*, op.cit., p. 347, 348-349 et 351-352. Traduit de : « Dos SS se levantan silenciosamente, se le colocan al lado, le ponen los brazos sobre los hombros como en un gesto amigable. Martín intenta sacárselos de encima, pero no lo consigue, le tapan la boca con mano y los sientan » puis : « Los SS se acercan a Martín, uno le rasca la mejilla con un dedo. Martín le aparta la mano de un manóton, pero entonces, los otros tres lo rodean y el cuarto SS se le acerca con las dos manos tendidas y le arrastra las uñas ».

l'actrice principale enchâssée sur l'estrade sont découpées selon une succession de plans en plongée et contre plongée tout à fait cinématographique. Certaines didascalies deviennent même de véritables guides de filage filmique, dans lesquelles, comme dans un documentaire, minute par minute, chaque angle de prise de vue est détaillé et rythmé autour d'un plan sur un personnage :

*Emma se rassied au piano et recommence à jouer de la même façon. À un moment donné, l'adjudant des SS fait un signe aux détenus et ils se mettent à chanter, bouche fermée au début, puis de plus en plus fort, avec l'intention évidente de couvrir la voix d'Emma. Elle élève la voix elle aussi mais malgré ses efforts de plus en plus désespérés, le chœur finit par couvrir sa voix. À un signal donné par le SS, les détenus cessent brusquement de chanter. Emma finit de faire semblant de jouer mais bien qu'elle ouvre la bouche, on n'entend qu'un filet de voix enrrouée. Franck se met à applaudir*⁷⁰⁴.

À partir de *El Campo*, G. Gambaro qui « ne nie pas subir certaines influences, car tous, nous y sommes soumis⁷⁰⁵ », propose donc un premier hommage aux jeux spéculaires français habitant son imaginaire et sa culture qu'elle approfondira et perpétuera ensuite régulièrement. Dans ses pièces les plus récentes comme la bien connue *Información para extranjeros*⁷⁰⁶, parue presque au début des années 80, cette dramaturge argentine présente aussi des structures enchâssées non seulement répétitives mais aussi cruelles et grotesques rappelant fortement les cérémonies encadrées absurdes des jeux spéculaires français modernes. C'est donc à fort juste titre que Phyllis Zatlin écrit : « Il y a des traces des jeux métathéâtraux de Genet, avec notamment leur insistance sur l'exploitant et l'exploité [...] chez des auteurs d'Amérique latine comme l'argentine Griselda Gambaro⁷⁰⁷. »

À la fin du siècle, d'ailleurs, en 1995, Alejandro Tantanian, renforce explicitement cette tendance en construisant sa pièce, *Juegos de damas crueles*⁷⁰⁸, exactement comme

*por el rostro. Cuando las aparta, Martín tiene el rostro ensangrentado. Todo esto se ha ejecutado casi tiernamente, sin violencia », et encore : « Los SS que rodean a Martín, quien se está limpiando el rostro con el pañuelo, le colocan las manos sobre los hombros y lo sientan » ; « Los que rodean a Martín lo obligan a incorporarse », et enfin : « Sujeta a Martín, lo arrastra hacia el asiento, esta vez con una brutalidad feroz », G. Gambaro, *El Campo*, op.cit., p. 189, 190-193.*

⁷⁰⁴ G. Gambaro, *À la campagne*, op.cit., p. 352. Traduit de : « Emma se sienta nuevamente al piano y comienza a tocar el piano en la misma forma. A un momento dado, el SS, cabeza de fila, hace una señal a los presos y éstos comienzan a cantar, a boca cerrada y suavemente al principio, pero van aumentando el volumen con la evidente intención de cubrir la voz de Emma. Ella alza la voz también, pero a pesar de sus esfuerzos, cada vez más desesperados, el coro de los presos termina por sepultar su voz. A una señal dada por el SS, los presos cesan de cantar bruscamente. Emma sigue simulando la ejecución, pero aunque abre la boca, sólo se escucha un hilo de su voz enronquecida Franco comienza a aplaudir. », *ibid.*, p. 194.

⁷⁰⁵ Sylvie Suréda-Cagliani, « Griselda Gambaro, la voix d'une mémoire au théâtre », in *Amerika, La Mémoire et ses représentations esthétiques en Amérique latine*, n°3, 2010, p. 1.

⁷⁰⁶ G. Gambaro, *Información para extranjeros*, in *Teatro*, Buenos Aires, ed. de la Flor, 1987.

⁷⁰⁷ Traduit de : « There are traces of Genet's metatheatrical games, with their emphasis on exploiting and exploited, [...] in Latin American authors like the Argentine Griselda Gambaro », *Cross-cultural approaches to theater. The Spanish-french Connection*, op.cit., p. 127.

⁷⁰⁸ Alejandro Tantanian, *Juegos de damas crueles*, 1995, consultable en ligne : www.celcit.org.ar/bajarArchivo.php

J. Genet, à partir du rituel de sœurs, trois désormais, jouant une cérémonie de meurtre à l'aide de poupées fétiches.

Quant à Copi, dans *La Nuit de Madame Lucienne*⁷⁰⁹, il joue franchement sur les simulacres de répétition et les improvisations à la française. Dans cette pièce parue en 1985, une troupe de comédiens répète et improvise une parodie de journal télévisé lorsque surgissent des réflexions de l'auteur sur le rôle puis sur la disparition de « la femme de ménage du théâtre » : Madame Lucienne. C'est à ce moment que le spectateur se rend compte que toute cette parodie de représentation télévisée n'était qu'une répétition d'une autre vraie répétition théâtrale. En dissimulant un niveau répétitionnel, en élevant à la puissance deux l'emboîtement d'une répétition théâtrale et en jouant enfin sur l'autre niveau de répétition qu'est la parodie, Copi rend donc aussi hommage à cette structure autoréflexive originale et française de la répétition dans la répétition !

Depuis le Chili jusqu'à L'Argentine, depuis les pays où l'immigration française est restée faible numériquement jusqu'à ceux où elle constitue une part importante de la population, ce bref panorama de l'Amérique latine souligne la richesse et l'étendue de l'influence du théâtre à son miroir français. Ceci n'est rien cependant, au regard de ce que nous propose la scène cubaine des années 50, confirmant plus que jamais les propos de G. Woodyard :

Le théâtre tout à fait contemporain d'Amérique latine semble obsédé par les concepts de pièce et d'illusion, par des formes métathéâtrales héritées au moins en partie des français. Bien que Brecht et d'autres aient exercé une grande influence sur le théâtre d'Amérique latine, les influences françaises ont été excessivement fortes tout au long du siècle⁷¹⁰.

III.2 L'EXEMPLE PAROXYSTIQUE DE CUBA

Plus violemment encore que les autres pays d'Amérique latine, la scène cubaine moderne rejette les traditions culturelles et littéraires espagnoles et ses dramaturges revendiquent cette fois ouvertement une filiation dramaturgique française. En plus du traumatisme du colonialisme et de la séduction exercée par le mouvement des Lumières⁷¹¹

⁷⁰⁹ Copi, *La Nuit de Madame Lucienne*, Paris, éd. L'Avant-scène-Théâtre, n° 773, 1er juil. 1985.

⁷¹⁰ G; Woodyard, « Myths and Realities in Latin American Theater : The French Connection », *op.cit.*, p. 37.

⁷¹¹ « Les rapports étroits et anciens entre Cuba et la France se sont forgés sur des valeurs partagées et communes à l'histoire des révolutions et des luttes sociales de ces deux nations. La pensée de Rousseau, la

et par-delà une présence française commerciale historique⁷¹² accrue par l'arrivée de vagues régulières d'immigrés haïtiens en proie à des luttes politiques violentes⁷¹³, l'histoire récente de Cuba favorise largement ce rapprochement intellectuel.

À l'aube de la Révolution castriste, tout d'abord, les Espagnols quittent massivement le territoire. Le dramaturge cubain É. Manet, n'hésite pas à utiliser les jeux spéculaires français pour dénoncer cet exil. Au lever de rideau sur *Les Nonnes*, le spectateur voit trois hommes déguisés en nonnes jouer la comédie d'une révolte Noire afin d'effrayer une dame de l'aristocratie espagnole, lui soutirer ses biens sous prétexte d'organiser son départ et mettre fin à sa vie. Puis, comme chez les maîtres français de l'absurde et comme surtout dans *Les Bonnes* de J. Genet⁷¹⁴, la représentation dérape, la fiction empiète sur la réalité, et, sous le poids de la culpabilité, les nonnes croient percevoir le début d'une véritable révolution. Elles tentent alors à leur tour de quitter l'île d'Haïti⁷¹⁵ tout en maquillant la mort de la Señora et en organisant une étrange cérémonie funèbre. Mais les préparatifs de cette macabre et seconde représentation intérieure ne les conduisent finalement qu'à un autre meurtre, celui de leur cadette Inés, qui, seule, s'opposait à l'assassinat de la dame espagnole ainsi qu'à cette grotesque « messe noire⁷¹⁶ ». Tout en affirmant nettement leur parenté génétienne, les jeux entre être et paraître ou les cérémonies ritualistiques funèbres du théâtre dans le théâtre de É. Manet condamnent donc la frange de la population insulaire qui fuit la révolution, au premier rang de laquelle figurent les aristocrates conservateurs et franquistes issus du colonialisme espagnol. Dans une interview avec Simone Benmussa, l'auteur déclare d'ailleurs :

Déclaration universelle des droits de l'Homme de 1789 et la Commune de Paris de 1871 ont servi de modèles à des générations de penseurs et indépendantistes cubains. Le 14 juillet et la Marseillaise ont toujours été célébrés à Cuba en tant que symboles révolutionnaires », écrit encore Hortense Faivre d'Arcier. Cf. « Les relations franco-cubaines à l'heure de la révolution », in *La Révolution cubaine 1959-1992*, Nestor Ponce (dir.), Nantes, éd. Du Temps, 2006.

⁷¹² À la faveur d'une alliance entre les monarchies espagnole et française datant du dix-huitième siècle et s'étant maintenue au dix-neuvième siècle en raison d'intérêts stratégiques, économiques et commerciaux, de nombreux Français viennent s'installer et prospérer à Cuba dès le dix-huitième siècle. La proximité avec la partie française de Saint-Domingue contribue aussi à ce mouvement et transforme Cuba en un carrefour commercial disputé par les Européens.

⁷¹³ Les premiers flux migratoires en provenance d'Haïti commencent dès la fin du dix-huitième siècle et perdureront malheureusement fort longtemps. La nourrice d'Éduardo Manet était d'ailleurs haïtienne, il le rappelle dans nombre de ses écrits.

⁷¹⁴ Par-delà la similitude frappante entre le titre et l'intrigue des *Bonnes* et des *Nonnes*, É. Manet nous confie dans une interview reproduite en annexe que la similitude avait tellement charmé son ami J. Genet, qu'il lui avait proposé d'écrire une pièce intitulée *Les Bonnonnes* sous le pseudonyme de Jean Manet ou d'Éduardo Genet. Malheureusement, ce projet n'a jamais vu le jour.

⁷¹⁵ L'île est Haïti, territoire français placé, à proximité de Cuba, ce choix est donc aussi extrêmement symbolique.

⁷¹⁶ Expression utilisée justement par Jean-Paul Sartre dans son article *Saint Genet : comédien et martyr*, Paris, éd. Gallimard, 1952, p. 685.

Dès qu'il y a révolution ou catastrophe générale, les meilleurs sentiments comme les pires sont à découvert. Bon, j'ai pris les pires. C'est le souhait que je fais, ces gens-là, les personnages de ma pièce, doivent être exterminés. J'ai pris ce qui doit être balayé par une révolution⁷¹⁷.

En outre, rappelons que l'Espagne de Franco n'attire que fort peu les dramaturges cubains tandis que le modèle révolutionnaire français, prolongé par la figure autoritaire gaullienne⁷¹⁸ et les visites d'intellectuels communistes engagés comme J. P. Sartre et Simone de Beauvoir⁷¹⁹, leur renvoie l'image d'un régime politique et culturel enviable. Tout comme É. Manet dans ses romans⁷²⁰, dans son ouvrage *El Teatro cubano en el vortice del compromiso 1959-1961*, M. Montes Huidobro confirme explicitement le rôle du franquisme dans le rejet des modèles dramatiques hispaniques :

La réalité politique franquiste- qu'il faut aussi prendre en compte [...] contribuait au net dédain de la génération, qui se formait pendant la dernière période révolutionnaire, envers le théâtre espagnol contemporain qui véhiculait des connotations très négatives⁷²¹.

Enfin, dès les premiers signes de la dégradation du régime castriste, des exilés cubains se réfugient à Paris. É. Manet, le premier, quitte définitivement le territoire insulaire en 1968 pour s'installer dans cette ville d'origine latine qui avait déjà accueilli, à la fin des années 20, Lydia Cabrera et Alejo Carpentier. Son assimilation et son amour de la France sont alors tels qu'il va jusqu'à adopter complètement la langue française dans ses écrits. Puis, J. Triana saisit l'occasion de son prix remporté pour *La Noche de los asesinos* et immigre également dans la capitale française. En ces derniers temps de crise, les liens franco-cubains se resserrent donc encore en transformant la France en l'une des seules compensations possibles à la perte ou l'exil de la « perle des Caraïbes ».

⁷¹⁷ « Entretien avec Simone Benmussa, Eduardo Manet et Roger Blin », in *Les Nonnes*, op.cit., p. 6 et 7.

⁷¹⁸ Comme le note Hortense Faivre d'Arcier, De Gaulle et Castro sont deux anciens combattants, deux hommes charismatiques unis sur la notion d'indépendance et de souveraineté des nations ainsi que sur la critique de l'hégémonisme Nord Américain. Le peuple cubain et Fidel, qui prononcent des déclarations élogieuses sur le Général, se sentent donc naturellement proche de ce grand Homme. De surcroît, le fameux « Marchamos la mano en la mano » prononcé par De Gaulle au Mexique souligne aussi une volonté française de rapprochement. À ce moment, se met donc en place une politique française de coopération avec Cuba au niveau économique, culturel, technique et scientifique qui sera encore prolongée dans les années 80 et 90 par François Mitterrand. Cf. étude de Hortense Faivre d'Arcier « Les relations franco-cubaines à l'heure de la révolution », op.cit.

⁷¹⁹ En juin 1960, Sartre défend la révolution cubaine et écrit dans *France-Soir* seize articles intitulés « Ouragan sur le sucre ». Plusieurs de ces œuvres sont d'ailleurs publiées par des maisons d'édition cubaines. Voir aussi la photographie mythique où Sartre et Simone de Beauvoir sont reçus par Ernesto Che Guevara et Fidel reproduite en annexe.

⁷²⁰ Cf. É. Manet, *Marrane*, Paris, éd. Hugo et Compagnie, 2007, par exemple, p. 211.

⁷²¹ Traduit de : « la realidad política franquista, - que tambien hay que tomar en cuenta - [...] acrecentaba el marcado desden de la generacion que se formaba en la ultima decada del periodo republicano, por el teatro espanol contemporaneo, que traia muy negativas asociaciones », M. Montes Huidobro, *El Teatro cubano en el vortice del compromiso 1959-1961*. ed. Universal, coll. Polymita, Miami, Florida, 2002, p. 177.

À ces causes politiques, des motifs proprement artistiques s'ajoutent pour expliquer le rejet des modèles hispaniques et la prédilection pour les structures dramatiques et spéculaires françaises. Dans un des entretiens qu'il nous a accordés, M. Montes Huidobro rappelle tout d'abord le dédain des cubains envers le cinéma espagnol et insiste en revanche sur l'influence considérable qu'eut le cinéma français dans la culture cubaine des années 40 :

À la fin des années quarante, [...] s'est organisé un concours de critiques cinématographiques [...] « *Le cinéma, l'industrie et l'art d'aujourd'hui* », où participaient entre autre German Puig et Ricardo Vigón, fondateurs de la cinémathèque et passionnés du cinéma français, Cabrera Infante, Néstor Almendros, Natividad González Freire et moi-même. [...] Le cinéma français, comme ce sera ensuite le cas pour le cinéma italien, jouait un rôle extrêmement important à ce moment-là, depuis Michèle Morgan, Danielle Darrieux, jusqu'à Martine Carol (tout particulièrement Martine Carol avant l'arrivée de Brigitte Bardot), en passant par Jeanne Moreau et Simone Signoret qui, à un autre niveau, jouèrent des rôles fondamentaux dans nos vies. Cuba, bien que sans répertoire propre, se dirigeait vers l'avant-garde cinématographique. La Havane était remplie de cinémas, le désir du vouloir sans pouvoir, et puis pour nous, le cinéma, même étranger, était aussi cubain que les palmiers et le cinéma français avait une place privilégiée en tant que cinéma d'art, d'une autre catégorie. [...] Le cinéma fait partie d'une esthétique de l'évasion originaire de la République et que la Révolution a pour héritage, parce qu'il s'agissait d'un moyen pour sortir de cette impasse qu'était la vie politique cubaine et le sordide quotidien national⁷²².

De surcroît, quelques années plus tard, certaines réalisatrices de la nouvelle vague française comme Agnès Varda, avec son court métrage *Salut les Cubains* en 1963⁷²³, soutiennent activement les efforts castristes visant justement à améliorer et renouveler le système social cubain. En rendant hommage à la révolution et à la culture cubaine, ce type de réalisation favorise et prolonge donc encore nettement le dialogue entre les sphères artistiques françaises et insulaires.

Dans ses ouvrages critiques sur le théâtre cubain, M. Montes Huidobro explique aussi que les théâtres cubains du moment présentaient des œuvres espagnoles de qualité médiocre, ce qui invitait indéniablement les dramaturges à délaisser ce répertoire et à se tourner vers d'autres dramaturgies et techniques scéniques :

⁷²² Traduit de : « A fines de los cuarenta, [...] se organizó un concurso de críticas cinematográficas [...], « El cine, industria y arte de nuestro tiempo, entre los que se encontraban Germán Puig y Ricardo Vigón, fundadores de la cinemateca, fanáticos del cine francés, Cabrera Infante, Néstor Almendros, Natividad González Freire y yo. [...] El cine francés, como después pasaría con el italiano, jugaría un papel importantísimo en este período, desde Michel Morgan, Danielle Darrieux a Martín Carol (particularmente Martín Carol), antes que llegara Brigitte Bardot, pasando a Jeanne Moreau y Simone Signoret, a otro nivel, que jugaron papeles importantes en nuestras vidas. Cuba, aunque no hacía cine, iba a la vanguardia fílmica. La Habana estaba llena de cines, el sueño del querer y no poder, y el cine era para nosotros, aunque procediera del extranjero, tan cubano como las palmas, y el francés ocupaba un lugar privilegiado como cine de arte, de otra categoría [...]. El cine forma parte de una estética de la evasión que viene de la República y que hereda la Revolución, porque era el modo de salir de un callejón sin salida de la politiquería cubana y la sordida existencia nacional ». Cf. Entretien avec Matías Montes Huidobro par Séverine Reyrolle pour *Hogueras*, *Revista Internacional de Estudios Hispánicos*, accessible en annexes ou en ligne <http://revistahogueras.com/indice.html#Entrevistas> en version espagnole et traduite en annexes.

⁷²³ Voir affiche du film en annexes.

Le théâtre espagnol contemporain, n'a jamais suscité chez nous une admiration particulière. [...] Ce peu d'estime s'était propagé quelques années auparavant, lorsque la compagnie Lope de Vega nous avait rendu visite et nous avait présenté un théâtre qui nous paraissait vieux et ankylosé, conventionnel et bourgeois. Les salles de théâtre, de plus, s'obstinaient à présenter ce qu'il y avait de pire dans le répertoire dramatique espagnol. [...] Il faut aussi prendre en compte le fait que l'on jugeait le dramaturge espagnol en fonction de ce qu'il était à ce moment-là et cela nous paraissait classique en comparaison des mouvements d'avant-gardes auxquels nous goûtions depuis les années quarante. À Cuba, dans les années cinquante, le théâtre espagnol était très souvent devenu synonyme de mauvais théâtre, et ce qui était bon, était soit une surprise, comme Mihura, soit une exception, comme Lorca⁷²⁴.

Pourtant à l'image du répertoire de la compagnie Lope de Vega ou même de l'illustre Calderón que critiquent parfois aussi certains personnages des pièces de M. Montes Huidobro⁷²⁵, Lorca et ses modèles spéculaires récents, comme *El Público*, d'ailleurs composé à la Havane, demeurent féroce­ment ignorés, délaissés et rejetés par les dramaturges cubains d'avant-garde. Ces derniers n'envisagent que le théâtre poétique de l'auteur et subissent surtout ce que nous pourrions nommer une overdose face à la mode « lorquienne ». M. Montes Huidobro avoue : « On ne manquait pas de lorquiens, et même moi je fus pris d'une toquade lorquienne, c'était une maladie contagieuse et dangereuse⁷²⁶ » avant d'ajouter catégoriquement : « La qualité poétique d'une pièce ne détermine pas sa qualité dramatique. Il s'agit d'un élément supplémentaire. C'est pourquoi, bien souvent, je n'ai pas été du tout convaincu, pas même par Lorca⁷²⁷. »

⁷²⁴ Traduit de : « El teatro español contemporáneo nunca conto entre nosotros con particular admiración.[...] Esta poca estimación había quedado establecida desde unos años atrás cuando nos visitó la compañía Lope de Vega y nos trajo un teatro que nos parecía viejo y anquilosado, convencional y burgués. Las salas teatrales, además, se empeñaban en presentar lo peor del repertorio dramático español. [...] Hay que tener en cuenta, por otra parte, que juzgaba al dramaturgo español en la medida de lo que era en aquel momento y nos parecía convencional frente a los movimientos de vanguardia a los que estábamos expuestos desde los cuarenta. En Cuba, en los cincuenta, el teatro español se volvía, con frecuencia, sinónimo de mal teatro, y el bueno lo era por sorpresa- Mihura- o por excepción-Lorca », M. Montes Huidobro, *El Teatro cubano en el vortice del compromiso 1959-1961*, op.cit., p. 177. Dans notre interview, il ajoute aussi : « Los dramaturgos que se gestan en los cincuenta, no se identificaban para nada con el teatro español. Salvo los clásicos que llevaban a escena el Teatro Universitario, el teatro español nos parecía trasnochado, especialmente actuación y montaje, y otro tanto pasaba con el cine español. De ahí que apreciáramos más la dramaturgía del resto de Europa. », in Entretien avec M. Montes Huidobro par S. Reyrolle pour *Hogueras, Revista Internacional de Estudios Hispánicos*, op.cit. Nous traduisons : « Les dramaturges en formation dans les années cinquante ne s'identifiaient absolument pas au théâtre espagnol. Hormis les classiques mis en scène par le Théâtre Universitaire, le théâtre espagnol nous semblait dépassé, particulièrement au niveau du jeu d'acteurs et du montage et il en allait de même pour le cinéma espagnol. C'est pourquoi nous apprécierons plus la dramaturgie du reste de l'Europe. »

⁷²⁵ Dans *Exilio*, Victoria dit : « ya tenemos bastante con Calderón », op. cit., p. 48. Nous traduisons : « On en a déjà assez avec Calderón. »

⁷²⁶ Traduit de : « No faltaban lorquianos, y hasta yo me bajé con algún lorquianismo, que era una enfermedad contagiosa y peligrosa », in Entretien avec M. Montes Huidobro par S. Reyrolle pour *Hogueras, Revista Internacional de Estudios Hispánicos*, op.cit.

⁷²⁷ Traduit de : « La calidad poética de una pieza no determina su calidad dramática. Se trata de un componente más. De ahí que muchas veces no me hay sentido del todo convencido ni siquiera con Lorca », M. Montes Huidobro, *El Teatro en el vortice del compromiso 1951-1961*, op.cit., p. 203.

Enfin, parmi la concurrence des autres dramaturgies nord-américaines et européennes, dont la présence est aussi particulièrement forte⁷²⁸, il faut noter que les revues cubaines privilégient largement les œuvres, les metteurs en scène et les initiatives français. Dès 1947, sous la plume de la critique francophone, Eva Fréjaville (fille du critique Gustave Fréjaville, amante d'Alejo Carpentier et fondatrice de l'Alliance française à Cuba), chaque numéro mensuel puis annuel (à partir de 1951) de *Prometeo* - dont le directeur Francisco Morín était d'ailleurs si passionné par la France que ses amis le nomment François - fourmille d'informations notamment sur Jouvet, J. L. Barrault et même sur le TNP de J. Vilar qui influencera considérablement le Théâtre National de Cuba. Puis, à partir de 1959, *Lunes de Revolución*, dont le format de publication rappelle fortement les revues françaises culturelles de la fin des années 50, prend la relève en introduisant à Cuba les courants les plus novateurs de l'art et de la littérature occidentale et

⁷²⁸ Dans son ouvrage sur le théâtre pendant la révolution, Magaly Muguercia indique qu'entre 1936 et 1950, soixante-dix sept pourcent des représentations insulaires proposent des montages d'œuvres étrangères. Cf. Magaly Muguercia, *El Teatro cubano en vísperas de la Revolución*, La Habana, ed. Letras Cubanas, 1988, p. 70. Voir aussi les notes de M. Montes Huidobro où il insiste sur l'abondance de la dramaturgie internationale puis nord-américaine : « A partir de la década del cuarenta la escena cubana se pone al día con la puesta en escena de obras dramáticas del repertorio internacional, alejándose de la nefasta influencia del melodrama y la alta comedia del teatro español. Durante los tres primeros años del período revolucionario, esta dirección no desaparece, incrementada con la insistente presencia de Brecht et Antón Chéjov.[...] Anouilh, Ionesco, Sartre, Schoenherr, Priestley y John Patrick configuran una muestra bastante interesante que representa un buen saldo a favor del repertorio dramático europeo en Cuba entre 1951 y 1961 » et : « Es evidente que el teatro norteamericano estuvo muy bien representado en estos años. Esto se debía en parte a la formación de nuestro movimiento teatral, la cercanía de los Estados Unidos y su esfera de influencia, incluyendo el cine. [...] En definitiva, tanto la izquierda como la derecha, así como el centro favorecían la puesta en escena de obras norteamericanas », in M. Montes Huidobro, *El Teatro en el vortice del compromiso*, op. cit., p. 201 et 229. Nous traduisons : « À partir des années quarante, la scène cubaine fait peau neuve en mettant en scène des œuvres dramatiques du répertoire international, s'éloignant ainsi de l'influence néfaste du mélodrame et de la haute comédie du théâtre espagnol. Durant les trois premières années de la révolution, cette orientation demeure et s'accroît avec la présence récurrente de Brecht et Anton Tchekhov. [...] Anouilh, Ionesco, Sartre Schoenherr, Priestley et John Patrick représentent un catalogue assez intéressant qui donne un fort crédit au répertoire dramatique européen à Cuba entre 1951 et 1961 » et : « Il est évident que le théâtre nord-américain était très bien représenté ces années là. Ceci était dû entre autres à la création de notre mouvement théâtral, à la proximité avec les Etats-Unis et à sa sphère d'influence, y compris dans le le cinéma. [...] En définitive, aussi bien la gauche que la droite tout comme le centre favorisaient la mise en scène d'œuvres nord-américaines. »

Néanmoins, M. Montes Huidobro critique alors féroceement la portée commerciale du théâtre nord-américain et notamment de William Inges. On ne résiste pas à citer une de ses vives critiques : « William Inge : un autor comercial con detalles artísticos que sabe ofrecer gato por liebre. Su teatro es un teatro de ingredientes compuestos como si fuera una receta culinaria, que en sus mejores momentos se acerca de la alta gastronomía », *ibid.*, p. 201. Nous traduisons : « William Inge : un auteur commercial ayant quelques détails artistiques trompeurs. Son théâtre est un théâtre mêlant des ingrédients comme si c'était une recette culinaire, qui à certains moments s'apparente à la haute gastronomie. Il faudra en fait attendre quarante ans pour que cet auteur cubain revienne sur sa position et modère partiellement ses propos légèrement antiaméricanistes en reconnaissant notamment enfin la place de Inge dans la dramaturgie nord américaine uniquement : « Hoy en día (aproximamente cuarenta años después) me parece exagerada mi posición al teatro de Inge que no acababa de acepta en aquel momento y que sin embargo ocupa un lugar respetable dentro de la dramaturgia norteamericana el siglo XX », *ibid.*, p. 206. Nous traduisons : « Aujourd'hui (près de quarante ans après) ma position sur le théâtre d'Inge que je ne parvenais pas à accepter à ce moment-là, et qui occupe néanmoins une place respectable dans la dramaturgie nord-américaine du vingtième siècle me paraît exagérée. »

en consacrant surtout des numéros spéciaux à des auteurs français comme J. P. Sartre⁷²⁹. Des articles sur la mise en scène du *Balcon* de J. Genet à New York⁷³⁰ ou des interviews de metteurs en scène formés en France comme Vicente Revuelta⁷³¹ - déclarant encore, cinquante ans plus tard, à l'occasion d'une interview de José Manuel Sanchez sur l'hypothétique influence de Jean Vilar à Cuba : « Cette influence c'est moi⁷³² » - rythment aussi régulièrement les parutions de cette revue littéraire cubaine.

Mais la prédominance du théâtre français moderne sur les autres dramaturgies du moment s'explique aussi par le fait que sur cette plaque tournante dramatique ou cette « *llave del golfo* »⁷³³ qu'est la Cuba des années 50, la visite de certains hommes de théâtre français marque fortement les esprits. Lorsque Gérard Philipe s'exclame ainsi le 5 juin 59 à Cuba : « Je viens de m'apercevoir que dans un pays qui vient de faire une grande révolution, se construit un théâtre en même temps qu'une réforme agraire⁷³⁴ », il laisse une marque indélébile dans la mémoire des dramaturges cubains. Enfin, on assiste surtout à une surreprésentation des pièces françaises à La Havane. Par-delà les représentations moliéresques, claudéliennes et giralduciennes montées dans la capitale insulaire par la Compagnie Louis Jovet en 43, ou celles de Maeterlinck et de Cocteau proposées respectivement par le groupe Prometeo et ADAD en 45 et en 49, nous avons recensé presque cent vingt représentations de pièces ionesciennes et genétiennes avant même que V. Piñera, ce fondateur de la dramaturgie moderne cubaine, n'écrive en 68 sa grande pièce métathéâtrale *Dos Viejos pánicos*. Parmi elles, on compte seize représentations des *Bonnes*⁷³⁵, et six des *Chaises*⁷³⁶. Si V. Piñera et les autres dramaturges cubains utilisant des

⁷²⁹ Cf. Entretien avec Pablo Armando Fernández par Ivette Fernández Sosa, « *Lunes de Revolución : del mito a la realidad* », le 17 mai 2009 disponible en ligne <http://latinamericalandya.blogspot.fr/2009/05/lunes-de-revolucion-del-mito-la.html>

⁷³⁰ Cf. M. Montes Huidobro, « *Teatro en Lunes de Revolución* », in *American Theatre Review*, Fall, 1984, p. 17-34, cit., p. 25.

⁷³¹ *Ibid*, p. 19.

⁷³² Dans son interview inédite de Vicente Revuelta effectuée à La Havane le 27 mai 2008, Miguel Sánchez León écrit : « Por eso, cuando hablé por primera vez a Vicente Revuelta en cuanto a la posibilidad de hacer una entrevista sobre una hipotética influencia de Jean Vilar en Cuba, me respondió veloz y sin rodeos : « Esa influencia soy yo. » Nous traduisons : « C'est pour cela que lorsque j'ai parlé pour la première fois à Vicente Revuelta de la possibilité de faire une interview sur une possible influence de Jean Vilar à Cuba, il m'a répondu rapidement et sans détour : « Cette influence, c'est moi. »

⁷³³ Expression notamment utilisée par Enrique Rio Prado dans l'article « *Estrenos lorquianos en La Habana. Cronología* », in *Indagación*, revista semestrial, n°12-13, diciembre 2005-Junio 2006, p. 123.

⁷³⁴ Traduit de : « Gérard Philippe declara en su visita a Cuba que « acaba de ver que en un país que acaba de hacer una gran revolución se esta construyendo un teatro al mismo tiempo que se hace la Reforma Agraria », M. Sánchez León, *Esa huella olvidada : el teatro nacional de Cuba (1959-1961)*, La Habana, ed. Letras cubanas, 2001, p. 279.

⁷³⁵ Les seize représentations des *Bonnes* ont été montées sous la direction de Francisco Morín et le Groupe Prometeo dans la Salle des Actes de l'association de reporters et dans le Center House Club.

⁷³⁶ *Les Chaises* ont été montées par Rubén Vigon, dans la Salle Arlequin en 59.

jeux spéculaires français n'ont évidemment pas pu assister à toutes, il va sans dire qu'ils n'ont pu échapper à l'immense influence de la mise en scène des *Bonnes* par Francisco Morín⁷³⁷ dont le succès a été jusqu'à provoquer l'ouverture d'un nouveau théâtre. « La reprise des *Bonnes* de Jean Genet, pour des représentations quotidiennes, à partir de novembre 1954 est l'un des événements marquant le début de l'époque des petites salles de théâtre⁷³⁸ » écrit en effet Magaly Muguercia, juste avant d'ajouter : « *Les Bonnes* reste à l'affiche de nombreuses semaines et le 9 décembre 1954, un nouveau local ouvre ses portes⁷³⁹ ». Son fort impact sur les dramaturges du moment a été souligné à maintes reprises par Abilio Estevez désignant J. Genet comme le « nouveau "Dieu" de l'époque⁷⁴⁰ » et par M. Montes Huidobro écrivant encore :

En ce qui concerne Genet, ce fut vraiment à partir du montage des *Bonnes* par Francisco Morín : il perturba tout et laissa un impact si important qu'il est encore sensible aujourd'hui. Ce n'est pas le cas d'Ibsen ou Tchekhov, dont les œuvres, bien que je les connaisse plus, m'influencèrent moins. Ce qui s'est passé avec Genet, c'est qu'il nous est arrivé et nous a touchés au moment précis de notre formation théâtrale, nous donnant la texture même de la cruauté qui allait fonctionner en parfaite harmonie avec le traumatisme de notre contexte historique. Et c'est pour cela qu'il joue un rôle aussi important dans nos vies. Il est bien plus que du théâtre⁷⁴¹.

Plus encore que la continuité des liens politiques et artistiques franco-cubains, ces ultimes échanges et adaptations scéniques expliquent la spectaculaire influence du théâtre à son miroir français sur la scène cubaine et permettent à M. Montes Huidobro de conclure : « La dramaturgie des années soixante dominée par le concept de métadrame, qui se développe depuis les années quarante, culmine lors de cette décennie et laissera une trace

⁷³⁷ *Les Bonnes* ont été montées sous la direction de Francisco Morín pour la première fois en 54 par le Groupe Prometeo.

⁷³⁸ Traduit de : « La reposición de *Las Criadas* de Jean Genet, en funciones diarias, a partir de noviembre de 1954, es uno de los acontecimientos que marca el inicio de la época de las "salitas" », Magaly Muguercia, *El Teatro cubano en vísperas de la Revolución*, La Habana, ed. Letras Cubanas, 1988, p. 67.

⁷³⁹ Traduit de : « Se mantiene *Las Criadas* varias semanas en cartelera, y el 9 de diciembre de 1954, un nuevo local abre sus puertas », *ibid.*, p. 96.

⁷⁴⁰ Cf. *Teatro cubano contemporáneo*, Espinoza Domínguez Carlos (dir.), Madrid, ed. Centro de documentación teatral, 1992, p. 853.

⁷⁴¹ Traduit de : « Pero Genet, realmente, fue específicamente el montaje de *Las Criadas* por Francisco Morín, y a partir del mismo todo se trastoca y deja un impacto hasta nuestros días. No es el caso de Ibsen o Chejov, cuyas obras conozco mejor, pero me impactaron menos. Lo que pasa con Genet es que nos llegó y nos tocó en el momento preciso de nuestra formación teatral, dándonos toda la textura de la crueldad que iba a funcionar en absoluta concordancia con la traumatización de nuestra existencia histórica. Y es por eso que juega un papel tan importante en nuestras vidas. Viene a ser mucho más que teatro », in Entretien avec M. Montes Huidobro par S. Reyrolle pour *Hogueras*, *Revista Internacional de Estudios Hispánicos*, op.cit. Déjà quelques années auparavant, il écrivait : « La puesta en escena de *Las Criadas* de Genet a fines de los cincuenta iba a ser el impulso que nos guiaría », in *Cuba, detrás del telón, tomo I, teatro cubano : vanguardia y resistencia estecica (1959-1961)*, Miami, éd. Universal, coll. « Polymita », 2008, p. 18. Nous traduisons : « La mise en scène des *Bonnes* de Genet à la fin des années cinquante allait être l'élan qui nous guiderait. »

indélébile dans notre théâtre jusqu'à la fin du vingtième siècle⁷⁴². » Reste à savoir quelles sont précisément les similitudes et les divergences existant entre les structures spéculaires de ces deux dramaturgies situées de part et d'autre de l'Atlantique...

A) DE L'HÉRITAGE DES COMPLEXES PROCÉDÉS FRANÇAIS À L'ÉMANCIPATION PARTIELLE

Si les correspondances sont nombreuses entre les formes de specularité cubaines et françaises, le plus frappant est indubitablement la proximité des principes d'inclusion et des modalités d'enchâssements du répertoire et de la scène insulaire avec les nôtres.

1) De la proximité théorique et pratique avec les modèles français

a - Dédoublement perpétuel et effacement des marques de l'emboîtement

Les pièces cubaines reprennent très souvent le principe français moderne du dédoublement permanent impliquant un effacement des hiérarchies entre pièce-cadre et pièce-encadrée. En 1968, dans *Dos Viejos pánicos*, tout d'abord, V. Piñera rejette le modèle spéculaire classique du théâtre dans le théâtre et opte à son tour pour un brouillage des frontières reposant sur un principe de juxtaposition continue et de simultanéité des différents niveaux dramaturgiques. Pas plus que les personnages de Tabo et Tota, nous ne savons où débute ni où s'achève leur comédie consacrée à la répétition de leur propre assassinat. Leur jeu et leur intra-jeu, leur apparence et leur essence, sont sans cesse mêlés et autorisent à parler, comme pour le théâtre dans le théâtre genétien, d'une perversion du réel. Ainsi, après avoir donné un « poison de théâtre » à Tabo, son mari et compagnon acteur, Tota elle-même, en vient à douter de la facticité de la scène et à devenir aussi, ou bien à feindre de devenir, nous ne le saurons jamais, la première dupe de sa propre comédie. « Non, cela ne se peut pas, il n'est pas mort, c'est impossible, on n'a jamais vu

⁷⁴² Traduit de : « La dramaturgía de los sesenta está dominada por el concepto del metadrama, que se va desarrollando desde los años cuarenta, culmina en esta década, y seguirá dejando una huella permanente en nuestro teatro por el resto del siglo XX », M. Montes Huidobro, *Cuba detrás del telón I, Teatro cubano : vanguardia y resistencia estética (1959-1961)*, op. cit., p. 371.

un soda purgatif tuer quelqu'un⁷⁴³ », s'exclame-t-elle soudain sur un ton théâtral. Puis, comme dans *Les Bonnes*, on apprend que cette indifférenciation entre fiction intérieure et pièce ou réalité cadre, a déjà bien failli, au moins une fois, conduire à un véritable meurtre. « La dernière fois [...] c'est moi qui ai failli mourir. Tu as failli m'étouffer avec l'oreiller⁷⁴⁴ », avoue Tota. Enfin, l'épisode enchâssé que les vieux personnages cubains jouent autour de la *planilla*, lorsqu'ils doivent répondre à une enquête ou un questionnaire psychologique, fait autant allusion à leur réalité de vieux soumis au régime castriste qu'au scénario de leur jeu enchâssé, et concentre aussi magnifiquement que le catalfaque génétien, le principe de brouillage des frontières gouvernant toute la pièce.

Cette technique d'origine française perdure sur la scène cubaine jusqu'à la fin du siècle, puisqu'en 1992, dans *Su Cara mitad*, M. Montes Huidobro, montre qu'en même temps que son personnage de Raúl écrit, lit et modifie sa pièce enchâssée, lui-même et les autres personnages la jugeant, jouent consciemment d'autres scénettes telles que celles du dramaturge pro-anglais, du *latin lover*, de l'hispanique discriminé ou encore de la femme fatale. En outre, bien qu'après chaque acte, les personnages indiquent que cela faisait partie de la pièce enchâssée de Raúl, lorsque toute cette mascarade enchâssée se termine, au moment même où le public croit retrouver vraiment le quotidien de Raúl, convié à une remise de prix avec sa future femme María, il apprend que tout ceci n'est aussi qu'une fiction. Alors que María avoue à Raúl qu'elle a vraiment cru qu'ils allaient se marier, Raúl lui dit : « la vie est un songe, Marie⁷⁴⁵ » et quitte la chambre pour se tuer et se débarrasser ainsi de la créature de la pièce enchâssée antérieure ... La confusion du lecteur entre la frontière entre pièce-cadre et pièce enchâssée est alors totale. À la suite de R. Hornby évoquant déjà l'influence française en la matière, Carolina Caballero écrit ainsi :

Il faut aussi insister sur le fait que dans *Su Cara mitad*, ces deux plans que sont la pièce interne et externe ne sont pas clairement définis ; ni le lecteur ni le public ne parviennent à savoir avec certitude où se terminent les *performances* et où commence la pièce. Le fait de brouiller les niveaux entre la pièce enchâssée et la pièce elle-même est caractéristique du théâtre du vingtième siècle et révèle l'influence conjointe de l'expressionnisme allemand et du surréalisme français. Dans ces pièces, dont *Su Cara Mitad* constitue un parfait exemple, la pièce externe est mal définie et la pièce enchâssée peut sembler déroutante, étrange et difficile à suivre⁷⁴⁶.

⁷⁴³ Traduit de : « No, no puede ser, no está muerto, imposible, cuando se ha visto que un purgante de soda mate a alguien », V. Piñera, *Dos Viejos pánicos*, La Habana, ed. Casa de las Américas, 1968, p. 29.

⁷⁴⁴ Traduit de : « La última vez [...] por poco soy yo la que sale muerta. Casi me asfixias con la almohada. », *ibid.*, p. 55.

⁷⁴⁵ Traduit de : « la vida es sueño, María », M. Montes Huidobro, *Su Cara mitad*, *op.cit.*, p. 702.

⁷⁴⁶ Traduit de : « It is also important to emphasize that in *Su Cara mitad*, these two layers, the inner and outer play, are not well defined; both reader and audience are never quite sure where the performances end and the play begins. This blurring of layers between the play within the play and the play itself is characteristic of twentieth-century metatheatre and it reveals the influence of both German expressionism and French surrealism. In these plays, of which *Su Cara mitad* is exemplary, the outer play is ill defined, and the play

Enfin, la même année, dans *Fiesta* de J. Triana, composée à Paris, les personnages ne se contentent pas non plus de répéter le rôle que Gerardo a prévu pour sa pièce intérieure. Ils jouent aussi volontairement et simultanément une multitude d'autres petites scènes, complexifiant la distinction plus que jamais obsolète entre pièce encadrée et pièce-cadre ou réalité et fiction.

Alors que la scène où Gerardo déclare son amour pour Amelina semble faire partie de sa représentation enchâssée, frustré par son refus, ce premier nous trouble, en lui disant d'abord : « Si tu le préfères, tu n'apparaîtras pas dans la fête⁷⁴⁷. » Puis, bien que le passage à tabac de Perucho paraisse théâtralisé, le personnage revient sur scène au tomber de rideau avec des bandages en révélant ainsi que ceci s'est bien produit. À l'inverse, alors que Gerardo tente de mobiliser sa troupe familiale de comédiens pour répéter, Laura sa femme indique que ce discours est aussi un jeu et une représentation en soi, médiocre de surcroît : « Et ce ton, mon Dieu ! J'ai du mal à y croire ! Depuis que je te connais tu as toujours rejeté cette façon de jouer... et soudain...patatras ! Comme si c'était le plus naturel du monde⁷⁴⁸ ! » Le vocabulaire employé ici par Laura mêle les termes de fiction et de réalité et accentue encore la confusion du lecteur. Sans compter que J. Triana lui-même insiste souvent sur la simultanéité et la fusion cacophonique des représentations *via* des didascalies telles que : « *Un vacarme commence à se faire entendre, il est de plus en plus rythmé et bruyant (mais ne détruit pas la scène de Carmelina et Perucho) jusqu'à son paroxysme*⁷⁴⁹. »

La nature onirique et l'état hypnotique de toute la pièce achève de détruire tous nos repères et toutes les hiérarchies classiques des différents plans dramatiques. À la première scène, où l'on voit Carmelina « *marchant comme une somnambule*⁷⁵⁰ », succède en effet une profusion exponentielle d'occurrences et de déclinaisons du verbe "rêver" ainsi que la réplique finale et si calderonienne de Gerardo : « Je ne sais pas si je suis en train de rêver

within the play can be confusing, bizarre, and difficult to follow », Carolina Caballero, « Matías Montes Huidobro's *Su Cara mitad* and José Triana's *La fiesta* : Exilic Performance and the Ghosts of Memory », in Thèse inédite soutenue à l'Université de North Carolina, Romance Languages, p. 46-96, cit. p. 52.

⁷⁴⁷ Traduit de : « Si lo prefieres...no te asomes por la fiesta », J. Triana, *Fiesta*, *op.cit.*, p. 231.

⁷⁴⁸ Traduit de : « ¡ Y ese tono, Dios Mío ! ¡ Me resisto a creerlo ! ¡ Tú desde que te conozco has negado esa forma de actuar... y de pronto, ¡ fuácata ! ...como si fuera lo más natural ! », *ibid.*, p. 242.

⁷⁴⁹ Traduit de : « *se inicia una algarabía que se va haciendo mas y mas rítmica y estruendosa (que no destruya la escena de Carmelina y Perucho) hasta alcanzar al clímax* », *ibid.*, p. 238.

⁷⁵⁰ Traduit de : « *camina como una sonámbula* », *ibid.*, p. 221.

ou de vivre une comédie⁷⁵¹. » Dès lors, face au redoublement de la théâtralisation permanente engendré par ces stratagèmes oniriques, le lecteur, comme Gerardo, est tenté un instant de s'écrier : « Mais que se passe-t-il, nom de Dieu ? De quoi parlent-ils ? Des masques, des déguisements⁷⁵² » ou, encore, comme le disait déjà Cuca dans la pièce antérieure de *La Noche de los asesinos* : « Dans cette maison tout est jeu⁷⁵³. » Carolina Caballero, le confirme en ces termes : « L'état hypnotique de certains personnages et le décor onirique [...] s'ajoutent au sentiment de confusion et deviennent une autre pièce du puzzle à déchiffrer⁷⁵⁴. »

Somme toute, dans ce « jeu de déguisement » permanent qu'est *Fiesta*, dans cette *comedia para un delirio* où, constamment, « une réalité se construit et se déconstruit, s'érige comme une colonne ou un mur et ensuite disparaît, se dilue jusqu'à devenir la vague esquisse d'une fleur sur une impressionnante étamine⁷⁵⁵ », J. Triana prolonge avec brio la tradition française moderne spéculaire du dédoublement perpétuel et de la fusion des différents niveaux dramatiques. Et à Rine Leal de parachever cette démonstration de l'abolition finalement assez globale, sur la scène cubaine, de toute hiérarchie, grâce à cette phrase critique et vertigineusement chiasmique : « À la fin de la pièce rien n'est réel, tout se réduit à une représentation, à un drame dans la comédie, à une comédie dans le drame ; ou simplement à une autre nuit cubaine⁷⁵⁶. »

⁷⁵¹ Traduit de : « No se si estoy soñando o viviendo una comedia », J. Triana, *Fiesta*, *op.cit.*, p.276.

⁷⁵² Traduit de : « Pero, ¿ qué está pasando, Dios de Dios ? ¿ De qué hablan ? Caretas, máscaras », *ibid.*, p. 227.

⁷⁵³ Traduit de : « En esta casa todo está en juego », J. Triana, *La Noche de los asesinos*, *op.cit.*, p. 60, phrase non traduite dans la traduction de C. Semprún. Ajoutons également que dans cette œuvre, la pièce enchâssée évoque elle-même la pièce enchâssée puisque Lalo jouant l'assassin décrit au juré qu'il a joué son père et sa mère. Les jeux spéculaires sont donc poussés à leur paroxysme et provoquent un profond vertige chez le lecteur. Cf. *ibid.*, p. 89 et 309 in *ibid.*

⁷⁵⁴ Traduit de : « The hypnotic state of some of the characters and the dream-like scenery [...] add to this sense of confusion and become another piece of the puzzle that must be deciphered », C. Caballero, « Matías Montes Huidobro's *Su Cara mitad* and José Triana's *La fiesta*: Exilic Performance and the Ghosts of Memory », *op. cit.*, p. 73.

⁷⁵⁵ Traduit de : « una realidad que se hace y que se deshace, que se afirma como columna o muro y luego desvanece o diluye para adquirir el vago dibujo de una flor sobre una estameña impresionante », J. Triana, *Fiesta*, *op.cit.*, p. 220.

⁷⁵⁶ Traduit de : « Al final de la obra nada es real, todo se reduce a una representación, a un drama dentro de la comedia, a una comedia dentro del drama ; o simplemente a otra noche cubana », Rine Leal, *Cinco autores cubanos*, cité par Daniel Zalacaín, in *Hispania*, vol 79, n°4 p 812- 814 *jstor*

b - De la prédilection pour les simulacres de répétitions intérieures à la française

Dans *Fiesta*, le spectateur retrouve aussi la technique française des répétitions intérieures. Aux invitations constantes de Gerardo à répéter s'ajoutent le « Il faut répéter⁷⁵⁷ » de Johnny, le « Il faut les répéter⁷⁵⁸ » de Perucho et surtout le « Cela fait mille fois qu'on les répète⁷⁵⁹ » de Carmelina. Pourtant, comme chez J. Genet, le spectateur finit par se demander s'il assiste à une répétition théâtrale ou si tout ceci n'est qu'une représentation « délirante » aux allures de répétition. La confusion atteint son sommet au tomber de rideau, lorsque Perucho et Gerardo parlent des coûts de la représentation ainsi que de l'arnaque financière à laquelle Perucho est lié. Une didascalie indique alors qu'une voix se fait entendre par-dessus le brouhaha provoqué par la querelle des personnages et s'exclame : « Que le drame se termine. Ceci est une comédie. Une comédie. À bas Gerardo ! À bas Perucho ! À bas ! À bas ! Musique. Le numéro final⁷⁶⁰. »

Déjà, en 1965, dans *La Nuit des assassins*, J. Triana jouait de la même ambiguïté. Dans cette pièce, le rituel parricide de trois frères dans leur cave a aussi l'apparence d'une répétition théâtrale. Les acteurs se corrigent, échangent de rôles, bougent le décor, mais le public se demande toujours si cela ne fait pas partie d'une représentation fondée sur un simulacre de répétition théâtrale. C'est d'ailleurs bien le mot « représentation » qu'utilise Beba au lever de rideau pour dire « La représentation a commencé⁷⁶¹ » et J. Triana désigne ensuite la pièce enchâssée comme une « comédie de feintes⁷⁶² ». Enfin, si la réplique de Cuca « Mais, un beau jour⁷⁶³... » peut signaler la fin de répétition et la représentation à venir, elle peut également, et plus certainement, faire partie de leur représentation d'une répétition théâtrale et annoncer alors cette ultime perversion du réel que serait sa réalisation. Diana Taylor écrit à ce propos : « Il y a une relation ambiguë entre la

⁷⁵⁷ Traduit de : « hay que ensayar », J. Triana, *Fiesta*, op. cit., p. 222.

⁷⁵⁸ Traduit de : « hay que repetirlas », *ibid.*, p. 223.

⁷⁵⁹ Traduit de : « mil veces los ensayamos », *ibid.*, p. 264.

⁷⁶⁰ Traduit de : « ¡ Que se termine el drama. Esto es una comedia. Una comedia. ¡ Abajo Gerardo ! ¡ Abajo Perucho ! ¡ Abajo ! Abajo ! Música. El número final », *ibid.*, p. 276.

⁷⁶¹ Traduit de : « La representación ha empezado », J. Triana, *La Noche de los asesinos*, op.cit. p. 3, par C. Semprún, in *Théâtre latino-américain contemporain*, op.cit., p. 265.

⁷⁶² Traduit de : « comedia de fingimientos », *ibid.*, p. 15, élié dans la traduction de C. Semprún.

⁷⁶³ Traduit de : « Beba : Lo malo es que uno se acostumbra. » « Cuca : Pero algún día. », *ibid.*, p. 52, in *ibid.*, p. 290.

représentation théâtralisée et l'action réelle qui ouvre à plusieurs interprétations. Ce que font les frères peut être un rite, une répétition ou un jeu⁷⁶⁴. »

Néanmoins, ces deux pièces montrent surtout que, comme dans le théâtre à son miroir français moderne, les simulacres de répétitions intérieures trianiennes sont désormais circulaires. Dans *La Noche de los asesinos* par exemple, l'annonce du début de la pièce enchâssée est immédiatement suivie par cet échange significatif de répliques : Cuca « Encore une fois ? » Beba : « Et alors...! C'est pas nouveau non⁷⁶⁵ ? » De plus, peu de temps après, Cuca note, angoissée : « il recommence⁷⁶⁶. » Les remarques et les dialogues insistant de la sorte sur le caractère circulaire de la répétition prolifèrent encore⁷⁶⁷ jusqu'à la fin de la pièce se terminant magistralement sur la réplique de Beba « c'est à moi, maintenant⁷⁶⁸ », répétant en celle de Cuca du début de l'acte II. Ainsi, l'image du cercle, mentionné par Beba elle-même⁷⁶⁹, organise et rythme tout l'enchâssement de cette première pièce trianienne !

De même, à la toute fin de *Fiesta*, en plus du retour à la scène première exposant Carmelina endormie et cherchant son amant, des didascalies indiquent que les autres personnages reviennent sur la scène vêtus comme au commencement et enfin que les accessoires scéniques ont repris leur place du premier acte : « *Perucho entre sur scène. Il est vêtu de la même façon qu'au début de la première partie ou du premier acte, tout comme José Candelario Tres Patines avec la tête bandée*⁷⁷⁰ » ; « *Le fauteuil se trouve de dos, au même endroit qu'au début de la pièce*⁷⁷¹. » Là encore, la circularité est flagrante.

⁷⁶⁴ Traduit de : « Hay una relación ambigua entre la representación teatralizada y la acción real, y eso abre la posibilidad de mas de una interpretación. Lo que hacen los hermanos puede ser un rito, un acto preparatorio, o un juego », Kristin E. Shoaf, *La Évolución ideológica del teatro de José Triana. Una Contextualización de la identidad nacional cubana*, Boston, ed. University press of America, 2002, p. 25.

⁷⁶⁵ Traduit de : « Otra vez ? » et « Como si esto fuera algo nuevo », J. Triana, *La Noche de los asesinos*, op.cit. p. 3, par C. Semprún, in *Théâtre latino-américain contemporain*, op.cit., p. 265.

⁷⁶⁶ Traduit de : « Ha empezado de nuevo », *ibid.*, p. 12, in *ibid.*, p. 270.

⁷⁶⁷ Cuca dit à Lalo : « Donc tu es prêt à recommencer... » et Lalo répond : « Autant de fois que nécessaire... » Traduit de Cuca : « estas dispuesto, por lo tanto, a repetir... », Lalo : « Cuantas veces sea necesario », J. Triana, *La Noche de los asesinos*, op.cit., p. 26, par C. Semprún, in *ibid.*, p. 278. On note aussi la réplique de Beba : « Tu vas recommencer toute l'histoire ? », traduit de : « vas a repetir la historia », *ibid.*, p. 31, in *ibid.*, p. 281. Enfin, à la fin de l'acte I se trouve la répétition d'une didascalie et d'une réplique initiales de Lalo : « Un assassin ! Un assassin ! (*Il tombe à genoux*) », traduit de : « ¡ Un asesino ! ¡ Un asesino ! (*Cae de rodillas.*) », *ibid.*, p. 52, in *ibid.*, p. 290.

⁷⁶⁸ Traduit de : « Ahora me toca a mí », *ibid.*, p. 110, in *ibid.*, p. 316.

⁷⁶⁹ « Beba : « C'est toujours la même chose. On tourne en rond. Je n'en peux plus ! », traduit de : « ¿ Por qué continuamos en este circulo... ? », *ibid.*, p. 58, in *ibid.*, p. 292.

⁷⁷⁰ Traduit de : « *Perucho entra al escenario. Viste del mismo modo que al comienzo de la primera Parte o Acto primero como José Candelario tres Patines con la cabeza vendada* », J. Triana, *Fiesta*, op. cit., p. 275-276.

⁷⁷¹ Traduit de : « *Aparece la butaca de espaldas colocada como en el inicio de la obra* », *ibid.*

Bien que particulièrement significatives de la reprise des modèles circulaires français, les œuvres de J. Triana ne sont cependant pas les seules à recourir à ce procédé étranger. Au contraire même, la technique française de la circularité s'étend si largement dans le nouveau répertoire cubain que pas une des pièces ne semble y échapper. Avant même *La Noche de los asesinos* de J. Triana, la première pièce cubaine à utiliser le théâtre dans le théâtre, *El Chino* de C. Felipe, se termine déjà sur son commencement. À la fin de la représentation intérieure permettant à Palma de revivre un amour passé, « *Tout est en ordre. Comme s'il ne s'était rien passé*⁷⁷² » et Palma y suggère déjà à son partenaire de recommencer le lendemain : « Tu t'en souviendras. Il est fatigué là... demain peut-être⁷⁷³... ». De plus, comme au début de la pièce, le metteur en scène finit par demander un sac de glace pour soulager le mal de tête de cette comédienne qu'est Palma. Dès 1947 donc, si la pièce de C. Felipe se clôt, ce n'est que sur l'infini et l'illimité des représentations internes.

Dans cette pièce majeure et plus tardive qu'est *Dos Viejos pánicos* de V. Piñera, l'un des acteurs, Tabo, avoue, quant à lui, d'emblée à sa partenaire qu'il en assez de répéter quotidiennement le même jeu : « Je ne refuse pas que nous le jouions une fois par mois, mais tous les jours⁷⁷⁴... » Puis, à la fin de leur énième représentation, lorsqu'il se rebelle de nouveau, parce que Tota lui annonce que le lendemain ils vont tout recommencer et manger « encore une fois⁷⁷⁵ » de la « viande à la peur⁷⁷⁶ », Tota lui répond alors : « Bien, dans ce cas nous mangerons de la peur à la viande⁷⁷⁷ ». Grâce à ce nouveau renversement lexical, grâce à cet ultime chiasme, elle suggère aussi que même ce hors-jeu n'est qu'apparence et qu'en réalité on ne saurait sortir de leur représentation de « tous les jours⁷⁷⁸ ».

Un an plus tard encore, à partir des *Nonnes* toutes les représentations internes de É. Manet s'achèvent sur leur commencement ! En 1971, à la fin de *Eux ou la Prise de pouvoir* par exemple, la didascalie suivante indique que le décor originel de la pièce réapparaît : « *Effectivement, le décor a repris l'aspect "american housekeeper"* du début de la pièce⁷⁷⁹. » Puis M. Arthur se met à chanter exactement la même chanson qu'au début

⁷⁷² Traduit de : « *Todo está en orden. Como si nada hubiera sucedido* », C. Felipe, *El Chino*, op.cit., p. 102.

⁷⁷³ Traduit de : « *Ya recordaras. Ahora está cansado... mañana tal vez* », *ibid.*, p. 103.

⁷⁷⁴ Traduit de : « *No digo que no lo juguemos una vez por mes, pero, todos los días...* », *ibid.*, p. 17.

⁷⁷⁵ Traduit de : « *otra vez* », *ibid.*, p. 76.

⁷⁷⁶ Traduit de : « *carne con miedo* », *ibid.*, p. 76.

⁷⁷⁷ Traduit de : « *Pues entonces comeremos miedo con carne* », *ibid.*, p. 76.

⁷⁷⁸ Traduit de : « *todos los días* », *ibid.*, p. 17.

⁷⁷⁹ É. Manet, *Eux ou la Prise de pouvoir*, Paris, éd. Gallimard, 1971, p. 88.

de son rituel⁷⁸⁰. Dès lors, on comprend que M. et Mme. Arthur vont rejouer leurs scènes enchâssées inlassablement.

Enfin, les pièces plus tardives de M. Montes Huidobro affinent encore ce procédé. Après avoir fait souligner à Victoria ce « cercle vicieux⁷⁸¹ » qu'est aussi en 1985 *Exilio* via l'étourdissante réplique : « Ce ne sera jamais rien d'autre qu'une reprise. Pourquoi insistes-tu sur le fait de répéter une répétition de ce qui a été répété⁷⁸² ? » ; dans *Oscuro total* publié en 1997, il s'attache à transformer chaque acte en un mimodrame individuel circulaire. Puis, il établit des correspondances explicites entre eux qui transforment son œuvre en une vertigineuse spirale de pièces enchâssées tendant vers une angoissante perpétuité.

Ainsi, par-delà leur jeu sur le dédoublement permanent, absolument tous les auteurs cubains reprennent les subtils jeux spéculaires français reposant sur de fausses répétitions théâtrales circulaires. Leur maîtrise du répertoire métathéâtral français n'a néanmoins pas fini de nous surprendre...

c - Les enchâssements imparfaits à la manière de J. Genet

Plus troublant encore est le fait que les dramaturges cubains reprennent la technique des structures imparfaites genétiennes dans lesquelles l'intra-pièce commence et achève le spectacle. Dès le lever de rideau des *Nonnes*, les trois malfrats sont en costume et se désignent déjà mutuellement comme ces sœurs qu'ils vont jouer devant la Señora. Puis, une fois le meurtre de cette femme espagnole effectué, ils / elles ne s'interrompent qu'un temps (et encore partiellement de jouer) puisque le bruit de la révolution les fait renouer avec leur fiction de telle sorte que le rideau tombe sur la suite de leur première prestation. Exactement comme dans les pièces de J. Genet, le spectateur assiste donc à une inversion ou même mieux, à une subversion des rapports encadrant-encadré traditionnels. Désormais, et contre toute attente, la structure chorale est formée par la pièce interne.

J. Triana aussi renoue directement avec ce mélange génétien à la fois subversif et unique d'enchâssement central imparfait ou plutôt d'enchâssement annexe parfait. Dès le début de *La Noche de los asesinos*, il indique ainsi que « la représentation a

⁷⁸⁰ É. Manet, *Eux ou la Prise de pouvoir*, op.cit., p. 91.

⁷⁸¹ Traduit de : « circulo vicioso », M. Montes Huidobro, *Exilio*, op.cit., p. 28.

⁷⁸² Traduit de : « No será jamas que un reprís. Porque insistes en repetir una repeticion de lo repetido » *ibid.*, p. 18.

commencé⁷⁸³ ». En outre, les quelques rares didascalies et passages indiquant des sorties de rôles⁷⁸⁴ sont aussi parfaitement intégrés à la comédie enchâssée. Pour ne prendre qu'un exemple, à l'acte I, lorsque que Cuca semble défendre véritablement ses parents, Lalo l'applaudit et s'exclame : « Bravo, très bien... Parfaite, ta petite scène⁷⁸⁵ ! » annihilant ainsi un éventuel retour à la réalité de la pièce-cadre.

Dans les plus tardives *Exilio* et *Su Cara mitad* de M. Montes Huidobro publiées respectivement en 1985 et 1992, le début de l'action ainsi que son déroulement ont beau apparaître comme des pièces-cadres préparant la lecture ou la représentation d'une pièce théâtrale, à la fin de chaque acte, le spectateur se rend compte aussi qu'il s'agissait de la pièce encadrée. Au début du second acte de *Su Cara mitad*, par exemple, comme au premier acte, Raúl décroche le téléphone et paniqué, affirme à son interlocuteur qu'il n'y a pas de révolutionnaire ni de terroriste aux alentours et qu'il n'a pas commandé de pizza. Puis, Sara arrive et le rassure en lui disant qu'il s'agissait sûrement d'un personnage qu'il n'a pas laissé entrer en scène au premier acte, comme elle. Elle finit même par lui reprocher d'avoir fait d'elle un personnage absent ou secondaire et à lui rappeler explicitement qu'elle est comédienne et qu'ils sont justement en train de jouer. Quand bien même on croirait ensuite retourner au premier niveau et à la réalité de l'écriture d'une pièce où une querelle entre amis s'achève sur une fin violente et problématique, le début de l'acte III nous contredit immédiatement. On y voit Raúl reprendre son téléphone et annoncer à celle qu'on croit encore être sa femme que cette querelle faisait aussi partie de son scénario. Dès lors, ici, les pièces-cadres ne se réduisent plus qu'à quelques répliques, à ces éclairs de lucidité où Victoria se reproche elle-même de faire du théâtre pendant la révolution, ou à Raúl disant justement à Marie qu'ils ne sont pas mariés et que tout est... comédie. Ainsi, sans cesse, les pièces encadrées reprennent le dessus et annihilent même parfois tout le reste. Si dans *Exilio* quelques répliques reviennent encore à la situation exilique de la pièce-cadre après le thriller enchâssé de Rubén, dans *Su Cara mitad*, le rideau tombe cette fois sur la décision de Raúl de tuer la créature enchâssée qu'il incarne : le Tiznado.

⁷⁸³ Traduit de : « La representación ha empezado », J. Triana, *La Noche de los asesinos*, op.cit., p. 3, par C. Semprún, in *Théâtre latino-américain contemporain*, op.cit., p. 265.

⁷⁸⁴ « Cuca fuera de situación », *ibid.*, p. 10 ; « Beba saliendo de situación », *ibid.*, p. 40 ; « Beba fuera de situación », *ibid.*, p. 43 ; « Lalo fuera de situación », *ibid.*, p. 44. Ces indications n'étant pas toutes restituées dans la traduction de C. Semprún, nous traduisons : « Cuca, hors de son rôle » ; « Beba sortant de son rôle » ; « Cuca, hors de son rôle » et « Lalo, hors de son rôle ».

⁷⁸⁵ Traduit de : « Bravo. Estupenda escenita », *ibid.*, p. 27 par C. Semprún, in *Théâtre latino-américain contemporain*, op.cit., p. 278.

En définitive, ce n'est plus seulement la disposition verticale et le principe d'enchâssement dans sa verticalité qui est remis en question, c'est aussi son organisation spatiale ou horizontale. Au dédoublement permanent s'ajoute, sur le modèle révérend génétien, un renversement ou une réversibilité dans laquelle les pièces-cadres renvoyant à la réalité deviennent de rares passages minoritaires et finalement enchâssés. S'il ne s'agit pas d'une révolution, cela y ressemble fortement.

d - Succès des pièces en train de s'écrire

Ce premier aperçu des pièces cubaines montre également que le répertoire insulaire renoue avec la technique française de l'enchâssement de pièces en train de s'écrire. Exactement comme *L'Impromptu de l'Alma*, *Su Cara mitad* débute par les paroles d'un dramaturge Raúl expliquant qu'il vient de terminer le premier acte d'une pièce et qu'il va procéder à une lecture⁷⁸⁶. À l'image aussi de E. Ionesco, M. Montes Huidobro joue constamment des corrections que des critiques apportent à la pièce en construction. En véritables Bartholoméus, les amis de Raúl, dont certains sont co-auteurs, veulent adapter la pièce aux codes anglo-saxons en enlevant notamment le personnage du Tiznado et en élevant le style. Sara décide même de déchirer le manuscrit en construction de Raúl⁷⁸⁷, le renvoyant ainsi au stade initial de la page blanche ainsi qu'à l'image stérile de Ionesco, le stylo à bille en l'air⁷⁸⁸. Pourtant, contre toute attente, on finit par apprendre que cette pièce est celle que nous lisons, qu'elle est déjà publiée, primée, et que ce soir les personnages en fêtent finalement la deux centième représentation⁷⁸⁹. Cette improvisation rédactionnelle fait donc bien plus que refléter ponctuellement la pièce-cadre à la manière ionescienne ; renversant toutes les hiérarchies et toutes les logiques, elle la constitue entièrement et la transforme ainsi en magnifique impromptu.

Dans sa pièce antérieure, *Exilio*, les personnages / comédiens de M. M. Montes sont déjà réunis pour répéter *La Cantata de la Sierra* que compose actuellement le poète cubain

⁷⁸⁶ « Si ya he terminado el primer acto » et « y esa idea de hacer una lectura del primer acto » dit Raúl, in M. Montes Huidobro, *Su Cara mitad*, op.cit., p. 633-634. Nous traduisons : « Je te dis que j'ai déjà terminé le premier acte » ; « et cette idée de lecture du premier acte. »

⁷⁸⁷ « Mientras dice el texto que sigue, Sara corta el libreto y tira los pedazos en el escenario », ibid., p. 675. Nous traduisons : « Pendant qu'il récite le texte qui suit, Sara déchire le livret et en jette les morceaux sur scène. »

⁷⁸⁸ Cf. E. Ionesco, *L'Impromptu de l'Alma*, op.cit., p. 675.

⁷⁸⁹ « Hoy se cumplen las doscientas representaciones de su cara mitad », M. Montes Huidobro, *Su Cara mitad*, op.cit., p. 645. Nous traduisons : « Aujourd'hui, on fête les deux cent représentations de *Su Cara mitad*. »

Miguel Angel Fernández⁷⁹⁰. En outre, très vite cette troupe d'amis représente également et même surtout des fragments de la pièce *La Vida breve* que Román, l'un des personnages est aussi en train d'écrire. Rubén le confirme lorsqu'il déclare : « Mais tu as cru que tout cela était vrai ? Nous sommes en train de répéter une scène de *La Vida breve*, cette œuvre mélodramatique que Román n'a pas encore écrite⁷⁹¹ ». Et au moment où ce même Rubén propose de terminer lui-même la pièce inachevée de son ami Román en un thriller, ce dernier souligne alors son autorité d'auteur ainsi que son droit à improviser la fin, indépendamment de la critique et des conseils de ses amis : « Mais si je suis l'auteur, je dois au moins la terminer comme cela me semble le mieux. Nous n'allons pas la terminer en fonction de ton bon vouloir⁷⁹² ». Le motif de la machine à écrire sur laquelle Miguel puis Rubén tapent tout ce qui survient en scène⁷⁹³ revient même à plusieurs reprises au début et au sein de chaque acte⁷⁹⁴, soulignant en permanence, telle une véritable réincarnation du stylo à bille ionescien, l'écriture *hic et nunc* de la pièce. José A. Escarpenter écrit d'ailleurs : « Cette pièce sans fin est d'un côté une prophétie et de l'autre une chronique des événements que nous voyons. C'est comme une "*commedia da fare*" dans laquelle Román, son auteur, retranscrit ce qui se passe sur scène⁷⁹⁵ ».

Enfin, dans *Oscuro total*, les personnages apparaissent encore comme des écrivains en pleine création. Lorsque Tony dit : « Tu es en train d'écrire le dialogue, là, non ? », Oscar lui répond : « Moi, je ne vais rien écrire du tout Tony. *Dorénavant*, les dialogues, tu les écriras toi-même⁷⁹⁶. » Puis Tita surgit et parle à son tour de modifier la partie du texte déjà écrite. Enfin, elle revendique ses droits d'auteur ainsi que la participation de son mari

⁷⁹⁰ On relève en effet : « *Hasta la maquina de escribir donde Miguel Angel se dispone a componer los últimos acordes de la Cantata de la Sierra.* » ; « *Miguel Angel se siente ante la maquina de escribir como un compositor ante un piano* » et enfin « *escribiendo* » à plusieurs reprises, in M. Montes Huidobro, *Exilio*, op.cit., p. 32. Nous traduisons : « *jusqu'à la machine à écrire où Miguel Angel s'apprête à composer les derniers accords de la Cantata de la Sierra.* » ; « *Miguel Angel s'assit devant la machine à écrire comme un compositeur devant son piano.* » ; « *écrivait.* »

⁷⁹¹ Traduit de : « Es que te has creído que todo esto es verdad ? Estamos ensayando una escena de *La Vida breve*, esa obra melodramática que Román no ha escrito todavía », *ibid.*, p. 3.

⁷⁹² Traduit de : « Pero al menos, si yo soy el autor, debo terminarla como a mi me parezca mejor. No vamos a terminarla como a ti de da la gana », *ibid.*, p. 83.

⁷⁹³ Román « *lee mientras escribe* » et Miguel est toujours « *escribiendo* », *ibid.*, p. 45 et p. 32. Nous traduisons : « *lit tout en écrivant* » ou « *écrivait* ».

⁷⁹⁴ Rubén : « *Saca un papel de la maquina de escribir* », *ibid.*, p. 30. Nous traduisons : « *Il sort une feuille de la machine à écrire.* » Puis à la page 32, il écrit en même temps qu'il joue. On trouvera enfin d'autres occurrences p. 78.

⁷⁹⁵ Traduit de : « Esta pieza, que nunca se concluye, por una parte resulta profética y, por otra, es como una crónica de los sucesos que vemos. Es como una "*commedia da fare*" en la que Román, su autor, va registrando lo que ocurre en escena », José A. Escarpenter, Présentation de *Exilio*, in *ibid.*, p. 6-7.

⁷⁹⁶ Traduit de : « ¿ ahora tu escribes el dialogo no ? » et « yo no voy a escribir nada Tony. De ahora en adelante el dialogo te los escribes tu. », M. Montes Huidobro, *Oscuro total*, in *Ollantay Theater Magazine* 5.2, 1997, p. 115-195, cit. p. 121.

à l'écriture de cette œuvre inachevée et la transforme en un nouvel exemple d'impromptu collectif. Que ce soit dans *Su Cara mitad*, dans *Exilio* ou dans *Oscuro total*, partout, M. M. Huidobro adopte la technique française de l'improvisation rédactionnelle.

Dans une moindre mesure, d'autres auteurs cubains utilisent ponctuellement ce procédé et confirment cette nouvelle tendance sur la scène cubaine. Dans *La Noche de los asesinos* de J. Triana, lorsque les personnages imaginaires de Pantaléon et de Margarita arrivent, et que Beba paniquée s'exclame : « Je ne sais pas quoi leur dire. J'ai épuisé toutes mes répliques⁷⁹⁷ », Lalo lui répond notamment : « Dis n'importe quoi. De toute façon, tu seras mauvaise⁷⁹⁸. » Dès lors, elle suggère qu'en auteurs médiocres, ils peuvent aussi et ont même sans doute déjà l'habitude d'improviser un nouveau texte ou une nouvelle œuvre.

É. Manet reprend aussi cette technique dans *Un balcon sur les Andes* en montrant Blaise en train d'écrire une nouvelle pièce pour Zaldívar⁷⁹⁹ tout en exerçant un regard critique sur sa propre création. « Comment veux-tu que je reste sobre en écrivant... ÇA⁸⁰⁰ !!! », dit-il comiquement à son confrère, Tarrassin, lui reprochant alors son ivresse.

Depuis *La Noche de los asesinos* et *Un balcon sur les Andes* de É. Manet et J. Triana jusqu'à cet exemple paroxystique que forme quasiment l'ensemble du répertoire métathéâtral huidobrien, les auteurs cubains démontrent *in fine* qu'ils ont intimement adopté la technique française de l'improvisation de l'écriture d'une pièce enchâssée. Reste à savoir s'il en va de même concernant nos structures absurdes...

e - Prolifération de structures absurdes et *choteo*⁸⁰¹

Sur la scène cubaine, les structures métathéâtrales absurdes prolifèrent. La querelle qui divisa la critique et les dramaturges afin de tenter de déterminer si l'inventeur de l'absurde était V. Piñera ou E. Ionesco le suggère déjà. S'il est vrai que V. Piñera a commencé par rejeter violemment l'influence littéraire française, s'il a affirmé avoir

⁷⁹⁷ Traduit de : « No sé que decirles. Se me agoto el repertorio », J. Triana, *La Noche de los asesinos*, op.cit., p. 14, par C. Semprún, in *Théâtre latino-américain contemporain*, op.cit., p. 272.

⁷⁹⁸ Traduit de : « Cualquier cosa. De todas formas quedaras mal », *ibid.*, p. 15, in *ibid.*, p. 272.

⁷⁹⁹ « Blaise boit et écrit la nouvelle pièce » ; « Lisant ce qu'il vient d'écrire », É. Manet, *Un balcon sur les Andes*, op.cit., p. 98 et 99.

⁸⁰⁰ *Ibid.*, p. 100.

⁸⁰¹ Le *choteo* : « désigne une attitude, une façon d'être face à la vie qui, essentiellement, consiste à se moquer de soi-même, à tout prendre à la légère. Même dans les situations difficiles, le *choteo* suppose la prise de distance par rapport à l'événement et une salutaire autodérision ». Cf. *Dictionnaire culturel des Caraïbes*, Jean-Paul Duviols et Ureña-Rib (dir.), Paris, éd. Ellipses, 2009, p. 85.

devancé l'avant-garde parisienne⁸⁰² (*Falsa Alarma* a été saluée comme l'archétype de l'absurde), soulignons qu'à partir de 1957, il n'a cessé au contraire, de clamer son admiration pour la culture et la scène françaises et même de reconnaître l'influence de ses lectures ionesciennes sur sa création dramatique. Dès lors, on ne peut que souligner les similitudes et l'influence plus que probable de la tonalité absurde de la structure spéculaire des *Chaises* sur celle de *Dos Viejos pánicos*. Comme dans *Les Chaises* en effet, la cocasse scène enchâssée du suicide scénique du vieux couple cubain débouche sur la mention de la décrépitude de leur corps ainsi que sur un arrêt momentané du jeu très beckettien. Épuisés, les deux comédiens séniles commencent par expliquer qu'ils ne peuvent se contenter que d'un maigre verre de lait pour reprendre des forces étant donné que leur corps ne supporte déjà plus d'autres aliments Tota précise même :

Qu'est-ce que tu peux raconter comme âneries, Tabo ! Du bifteck et des œufs ! Tu crois vraiment que mes soixante-dix ans peuvent encore avaler ces choses-là ? Imagine que je les mange, allez hop, une embolie et je ne te raconte pas la suite⁸⁰³.

Puis, la peur de la mort revient doublement et leur jeu vain et foncièrement inquiétant reprend. Par conséquent, pas plus que chez E. Ionesco, cette grotesque représentation intérieure cubaine de la condition humaine n'offre une issue incarnée par la réalité d'une fatalité. Elle aussi semble plutôt repousser constamment le comique et le tragique dans une opposition, un équilibre dynamique nouveau, dérisoirement tragique.

Cette analyse de l'absurdité des structures enchâssées cubaines pourrait aisément s'étendre à tout notre *corpus*. Le titre de l'article de Ramiro Fernández « El teatro del absurdo de J. Triana, ensayo de narratología grimasiana⁸⁰⁴ » en témoigne. Toutefois, notre souci d'éviter les répétitions et surtout de dégager des preuves plus subtiles de l'influence et des limites de nos modèles français sur le théâtre à son miroir cubain, nous invite plutôt

⁸⁰² V. Piñera dit : « Francamente hablando, no soy del todo existencialista ni del todo absurdo. Lo digo porque escribí *Electra* antes que *Las Moscas* de Sartre apareciera en libro, y escribí *Falsa Alarma* antes que Ionesco publicara y representara su *Soprana calva*. Más bien pienso que todo eso estaba en el ambiente, y que aunque yo viviera en una isla desconectada del continente cultural, con todo, era un hijo de mi época al que los problemas de dicha época no podían pasar desapercibidos ». Cf. Christilla Vasserot, « La référence aux modèles européens dans l'approche critique de la dramaturgie cubaine », in *America*, vol 2, n° 34, « Les modèles et leur circulation en Amérique latine », 2006, p. 295-303. Nous traduisons : « Sincèrement, je ne suis ni existentialiste ni absurde. Je le dis parce que j'ai écrit *Electre* avant que le livre *Les Mouches* de Sartre ne soit publié et j'ai écrit *Falsa Alarma* avant que Ionesco ne publie et représente sa *Cantatrice chauve*. Je pense plutôt que tout cela était dans l'atmosphère, et que même si je vivais sur une île déconnectée du continent culturel, malgré tout, j'étais un fils de mon époque pour qui les problèmes de cette époque ne pouvaient pas passer inaperçus. »

⁸⁰³ Traduit de : « ¡ Que cretinadas hay que oírte, Tabo ! Así que bisté y huevos. ¿ Y tu crees que mis sesenta años resisten a esta hora esos alimentos ? Supón que me los comiera, bueno, una embolia, y no cuento el cuento », V. Piñera, *Dos Viejos pánicos*, op.cit., p. 40.

⁸⁰⁴ *Hispania*, vol. 79, n° 2, may 1996, p. 253-254.

à montrer à présent comment les dramaturges insulaires sont parvenus à s'émanciper partiellement de l'absurde des structures françaises.

Loin de témoigner d'une mauvaise foi originelle, les réticences de V. Piñera à admettre une influence de l'absurde français révèlent surtout qu'il ressentait une différence fine mais nette entre la tonalité de ses structures et ce dernier. Comme le soulignent Daniel Zalacain, dans son ouvrage *Teatro absurdistas hispanoamericano*⁸⁰⁵, et Nora Parola-Leconte dans son article « Usos y desusos. El teatro latinoamericano frente a sus modelos⁸⁰⁶ », l'absurde et *a fortiori* les structures enchâssées cubaines diffèrent sensiblement des modèles français, parce que *le choteo* c'est-à-dire l'humour, ou comme le dit Rine Leal la « rupture systématique avec le sérieux entre guillemets⁸⁰⁷ » est plus vif et ne les quitte jamais. Raquel Aguilu Murphy écrit d'ailleurs :

Il est important de clarifier le fait que si l'humour est un procédé commun et essentiel des théâtres de l'absurde européen et hispano-américain, l'humour utilisé par le théâtre hispanoaméricain est un humour beaucoup plus direct. L'humour ne dépend pas seulement de la situation absurde qui se présente devant nous mais aussi de la combinaison de toute une série d'éléments comme la situation, le langage, les clichés, etc.⁸⁰⁸.

Contrairement à la tension constante entre grotesque et tragique qui imprègne les pièces métathéâtrales françaises, déjà donc, chez V. Piñera, la structure enchâssée introduit une légèreté si subversive qu'elle finit par triompher. C'est ce qui arrive dans les moments les plus macabres, à travers des répliques alimentaires incongrues ou encore des raisonnements établissant, comme précédemment, des liens faussement logiques entre l'ingestion d'un bifteck et la formation d'une embolie.

Ceci s'accroît encore et ne laisse plus l'ombre d'un doute dans les œuvres postérieures de É. Manet. Lorsque les nonnes élaborent leur second scénario, lorsqu'elles déterrent le cadavre en décomposition de la Señora pour la transformer en Madone, É. Manet introduit, par exemple, des jeux de mots qui minimisent immédiatement le sérieux de la situation. Après s'être exclamée avec horreur : « Elle pèse davantage que

⁸⁰⁵ Daniel Zalacain, *Teatro absurdistas hispanoamericano*, Valencia, Chapel Hill, ed. Albatros hispanofila, 1985.

⁸⁰⁶ Nora Parola-Leconte, « Usos y desusos : el teatro latinoamericano frente a sus modelos », in *America*, vol. 2, n° 34, « Les modèles et leur circulation en Amérique latine », 2006, p. 287-294.

⁸⁰⁷ Rine Leal cité par Roberto Gacio Suarez, « Teatro de la luna, su poética y Virgilio Piñera », in *Indagación*, Revista semestrial, n°14-15, diciembre 2006- Junio 2007, p. 6-7.

⁸⁰⁸ Traduit de : « Es importante aclarar que si bien el teatro del absurdo europeo y el hispanoamericano tienen en común la utilización del humor como uno de sus ejes principales, el humor utilizado en el teatro hispanoamericano es un humor mucho mas directo. El humor no solo depende de la situación absurda que se presenta ante nosotros, sino que también la combinación de una serie de elementos tales como : la situación, el lenguaje, los clichés, etc. », Raquel Aguilu de Murphy, *Los Textos dramáticos de Virgilio Piñera y el teatro del absurdo*, Madrid, ed. Pliegos, 1989, p. 57.

lorsqu'elle était en train de crever !...et elle pue davantage que cent chacals pourris⁸⁰⁹ ! », Sœur Angela avance tranquillement : « Nous leur dirons : là voilà, elle est morte en odeur de sainteté mais ne vous approchez pas trop parce que le soufre est un parfum des dieux en comparaison de l'arôme des Saints morts⁸¹⁰... », introduisant ainsi un jeu de mots oxymorique, un calembour franchement comique. Puis, alors qu'Inés se démène désespérément pour soutenir le poids du corps de la morte, Sœur Angela, en véritable metteur en scène, médite et se livre longuement à des considérations esthétiques telles : « Il faudra aussi la peigner... peut-être lui faire quelque chose à la figure⁸¹¹... », créant alors un décalage d'ordre comique. Au sein du théâtre dans le théâtre cubain de Manet, le rire emporte donc tout, ne respecte rien et devient presque une éthique pour affronter la vie. C'est bien ce que nous suggère la mère supérieure lorsque, observant le petit manège d'Angela, elle déclare sous une forme très rabelaisienne : « Le rire est le propre de l'homme. Celui qui rit sera toujours bien reçu⁸¹² ».

Dans un entretien avec Abelardo Estorino sur *La Noche de los asesinos*, J. Triana explique aussi que sa pièce est en fait foncièrement comique et positive :

Ce qu'on dit de la pièce m'intéresse beaucoup parce que je m'aperçois qu'il y a des gens qui sortent très traumatisés par les représentations. Cela me semble significatif parce que nous n'étions en rien traumatisés par la pièce. Nous en avons fait une espèce de fête, nous avons ri de ce rapport parents-enfants, nous l'avons considéré comme ridicule, nous avons plaisanté sur tout ; c'est comme si on jetait le mélodrame au panier, si on peut dire.[...] Nous avons suivi pour cette pièce une sorte d'entraînement qui me donne l'impression que je fais du cirque, c'est un sentiment très agréable, parce qu'en réalité cela m'a toujours plu de croire que je suis comme un trapéziste au théâtre⁸¹³.

Le cercle infini des répétitions de J. Triana n'est donc nullement tragique ou absurde au sens européen du terme. Il révèle simplement une calme acceptation de la nature profonde de l'homme, de cet *homo ludens* que nous sommes quotidiennement habité par un puissant désir de partager.

Le *choteo*, comme le proclame *in fine* la circularité des structures cubaines, est consubstantiel à l'homme, à la culture, au lien social et à la création des civilisations. Le briser, c'est briser l'homme. Et à M. Montes Huidobro d'insister non plus sur l'impasse ou l'hermétisme mais sur la complicité avec le public sur laquelle repose bien plus largement

⁸⁰⁹ É. Manet, *Les Nonnes*, op.cit., p. 19.

⁸¹⁰ *Ibid.*, p.19.

⁸¹¹ *Ibid.*

⁸¹² *Ibid.* p. 19.

⁸¹³ « Détruire les fantasmes, les mythes des relations familiales », entretien d'Abelardo Estorino avec José Triana et Vicente Revuelta in *Cahiers Renaud Barrault*, n°75 : « Jeune Théâtre d'Amérique latine », Paris, éd. Gallimard, 1er Trimestre 1971, p. 9-22, cit., p. 15.

l'absurde et le comique cubain⁸¹⁴ afin de conclure également : « Quel que soit le moment, voilà le Cubain qui fait du théâtre⁸¹⁵. »

f - Théâtres et arts cubains dans le théâtre

L'ouverture aux autres formes théâtrales et littéraires

Sur le modèle français, il arrive que les jeux spéculaires cubains s'ouvrent aux autres pratiques littéraires. Ainsi, en 1995, dans *Fiesta*, une partie de la pièce enchâssée repose sur la récitation d'un poème en vers. L'auteur le souligne grâce à la didascalie suivante : « *Amelita achève le poème à genoux au centre de la scène*⁸¹⁶. »

Dix ans auparavant, dans *Exilio*, M. Montes Huidobro insère aussi dans le troisième acte de la pièce enchâssée, la récitation d'un poème révolutionnaire⁸¹⁷ et dans *Oscuro total*, son utilisation des différents points de vue des personnages sur la scène rappelle les techniques narratives et romanesques que peuvent-être par exemple le jeu sur les diverses focalisations.

Enfin, en 1978, dans *Un balcon sur les Andes*, Blaise narre avec exaltation son projet de pièce et Antonio le regarde « *comme s'il voyait un spectacle*⁸¹⁸ », théâtralisant ainsi son récit. Néanmoins ces jeux spéculaires basés sur un dialogue entre les genres littéraires restent très restreints quantitativement tant au sein des pièces mentionnées que dans l'ensemble du répertoire métathéâtral cubain.

⁸¹⁴ « El absurdo europeo se convierte en una especie de ejercicio esotérico y hermético, mientras que en Hispanoamérica los autores tratan de mantener sus ligas conceptuales y culturales con el público al mismo tiempo que expresan las incongruencias humanas mas inconcebibles [...] Una de las contribuciones más importantes de las obras vanguardistas y expresionistas hispánicas al absurdo teatral hispanoamericano es su valor comunicativo. [...] se mantiene una correspondencia entre el lenguaje y el efecto que tiene sobre el publico », M. Montes Huidobro, *El Teatro cubano durante la republica, Cuba detrás del telón*, Boulder, ed. Society of spanish and spanish american studies, 2004, p. 4. Nous traduisons : « L'absurde européen se transforme en une sorte d'exercice ésotérique et hermétique alors qu'en Amérique latine, les auteurs essayent de maintenir des liens conceptuels et culturels avec le public en même temps qu'ils soulignent les incongruités humaines les plus inconcevables [...] Une des contributions les plus importantes des œuvres avant-gardistes et expressionnistes hispanistes à l'absurde théâtral hispanoaméricain est sa valeur communicative. [...] il y a toujours un lien entre le langage et l'effet de celui-ci sur le public ».

⁸¹⁵ Traduit de : « En cualquier momento nos encontramos al cubano haciendo teatro », M. Montes Huidobro, *Persona, vida y mascara en el teatro cubano*, Miami, Florida, éd. Universal, 1973, p. 19.

⁸¹⁶ Traduit de : « *Amelina termina el poema de rodillas en el centro del escenario* », J. Triana, *Fiesta*, op.cit., p. 229.

⁸¹⁷ M. Montes Huidobro, *Exilio*, op.cit., p. 96.

⁸¹⁸ É. Manet, *Un balcon sur les Andes*, op.cit., p. 118.

Les auteurs insulaires s'attachent bien plus largement à diversifier leurs structures enchâssées en s'appuyant sur une tradition littéraire nationale elle-même théâtrale : le *Teatro bufo*. Malgré les apparences, ceci n'a rien d'étonnant ni même de redondant dans la mesure où ce premier répertoire populaire cubain repose, comme le théâtre génétien⁸¹⁹, sur des pratiques artistiques multiples et que ses pièces sont constamment mêlées à de la danse et de la musique⁸²⁰. Ainsi, dès les premières didascalies de *Fiesta*, J. Triana souligne sa volonté de rattacher tous ses spectacles intérieurs à cette contredanse libératrice, à ce cocasse espace de dialogue interartistique que fut le théâtre vernaculaire cubain. « Le texte, par moment devra être chanté et dansé sans réserve, tel était le cas dans le théâtre bouffe et vernaculaire⁸²¹ » écrit-il. Plus encore, on remarque qu'il joue sur la simultanéité de ces spectacles musicaux populaires. Alors que Johny et Perucho dansent sur une musique cubaine de Miguelito Valdés, l'auteur indique que : « *Perucho, de son côté, fait contrepoint avec Gerardo en chantant un autre son cubain, « El botellero », « en s'égosillant et en singeant le nègre du théâtre bouffe*⁸²² ». Enfin, J. Triana achève sa pièce sur un effacement des frontières entre fiction et réalité et surtout sur une provocante rumba qui rappelle encore indubitablement, tant J. Genet, que les pouvoirs salvateurs de l'irrespectueux et ambivalent *teatro bufo*. Dès les premières pages de la pièce au tomber de

⁸¹⁹ Il est d'ailleurs particulièrement frappant de remarquer qu'une des caractéristiques de ce théâtre vernaculaire cubain est que, comme chez J. Genet, les acteurs blancs avaient l'habitude de se peindre le visage en noir.

⁸²⁰ C. Caballero rappelle que le : « Bufo theater, a popular form of Cuban entertainment that flourished in the mid-to-late nineteenth century, is considered one of the first manifestations of cubanidad on the stage, since it rejected the Spanish theatrical aesthetic during colonial rule. Usually in the form of skits or cuadros, bufo was entertainment that appealed to the masses because of its popular themes, its humor, based on parody, and the prominence of music and dance on stage [...] Bufo's popularity also stemmed from the essentially Cuban rhythms and dance that introduced its audience to the guaracha among other popular dances with African influences. In essence, bufo theater was one of the first steps towards Cuban independence [...] Fearing the nationalistic influence of this genre, the Spanish authorities prohibited bufo theater for ten years, beginning with the first war of independence in 1868, believing it would insight rebellious sentiments among its audience », C. Caballero, « Matías Montes Huidobro's *Su Cara mitad* and José Triana's *La Fiesta* : Exilic Performance and the Ghosts of Memory », *op.cit.*, p. 81-82. Nous traduisons : « Le théâtre bouffe, forme de spectacle populaire fleurissant dans la dernière moitié du dix-neuvième siècle, est considéré comme une des premières manifestations de la cubanité sur la scène, puisqu'il rejetait l'esthétique théâtrale espagnole pendant la domination coloniale. Habituellement sous la forme de sketches ou de tableaux, le théâtre bouffe était un divertissement qui charmait les masses grâce à ses thèmes populaires, son humour fondé sur la parodie et la prépondérance de la musique et de la danse sur scène [...] La popularité du théâtre bouffe découlait aussi essentiellement des rythmes et danses cubaines qui présentèrent à son public la Guaracha et d'autres danses populaires aux influences africaines. Pour résumer, le théâtre bouffe fut l'un des premiers pas vers l'indépendance cubaine [...] Craignant l'influence nationaliste de ce genre, les autorités espagnoles interdirent le théâtre bouffe pendant dix ans, à partir de la première guerre d'indépendance de 1868, en pensant que cela risquait d'insuffler des sentiments rebelles dans le public ».

⁸²¹ Traduit de : « El texto, por momentos, debe ser cantado y bailado sin ninguna reserva, tal era lo habitual en el teatro bufo y vernáculo », J. Triana, *Fiesta*, *op.cit.*, p. 220.

⁸²² Traduit de : « *Perucho, por su parte, establece un contrapunto con Gerardo cantando : « El botellero », desgañitándose y remedando al negrito del teatro bufo* », *ibid.*, p. 226.

rideau, cette pièce trianienne métathéâtrale reflète donc magnifiquement la passion pour la *performance* et les spectacles artistiques bigarrés que présentait déjà le *teatro bufo*.

Dans *Funeral en Teruel*, publié en 1990, M. Montes Huidobro multiplie aussi incessamment les références aux danses et aux musiques de ce genre théâtral. Mais surtout, c'est le contraste perpétuel entre la spiritualité des pièces internes de Doña Isabel et les expressions populaires des personnages de la pièce externe ou leur allusions à une réalité prosaïque qui renvoie le plus explicitement aux procédés comiques et démystificateurs de cette tradition théâtrale. Au second acte notamment, des domestiques se mettent à chanter une guaracha intitulée « *El plumero* » dans laquelle les allusions et expressions grivoises semblent aux antipodes de la pudeur des monologues récités par la malheureuse Doña Isabel. J. Escarpenter a donc tout à fait raison d'écrire : « Du théâtre bouffe cubain, comme le note bien l'auteur au début, l'œuvre prend certains composants qui répondent à notre tempérament national déformateur de la réalité à travers le rire⁸²³. »

En définitive, si les dramaturges cubains adoptent la pratique française consistant à ouvrir les structures enchâssées vers des pratiques artistiques hybrides et bigarrées, ils parviennent à la gageure de le faire en puisant d'abord dans leur répertoire théâtral passé. Tout en montrant leur profond respect envers la tradition française, ils la prolongent et affirment ainsi l'existence d'une spécificité métathéâtrale interartistique proprement cubaine. Le traitement que les pièces cubaines réservent aux enchâssements français reposant sur l'art marionnettique confirme aussi leur étonnante capacité d'adaptation.

De l'art marionnettique aux pratiques fétichistes

Si, dans *La Noche de los asesinos*, Beba jouant Margarita désignait déjà ponctuellement Cuca comme une marionnette⁸²⁴, dans *Les Nonnes*, É. Manet assimile le cadavre de la Señora à un véritable pantin que les sœurs ne cessent de maquiller, de parer et de manipuler afin de la présenter sur leur scène imaginaire. « Il faut bien la fixer...voilà, assise, avec sa cape et ses clinquants, c'est déjà autre chose. Maintenant je vais lui mettre

⁸²³ Traduit de : « Del teatro bufo cubano, como muy bien apunta el autor al comienzo, la obra toma algunos componentes que responden a nuestro temperamento nacional distorsionador de la realidad a través de la burla », in Présentation de *Funeral en Teruel* par J. Escarpenter, M. Montes Huidobro, *Funeral en Teruel*, Honolulu, ed. Persona, Serie teatro, 1990, p. 12.

⁸²⁴ « Ven acá, muñeca » ; « Muñeca mía » ; « Muñeca mia », J. Triana, *La Noche de los asesinos*, op.cit., p. 15 ; 44 ; 56 et 60. C. Semprún ne restitue toujours pas le sens fort du terme « muñeca » qui signifie marionnette ou poupée. On traduira donc les expressions précédentes par « Viens ici, ma poupée » et « ma poupée ».

une mantille comme ça... ça cachera la partie la plus moisie du visage », dit en effet Sœur Angela. Dans *Un balcon sur les Andes*, É. Manet reprend même l'usage génétien des poupées pour figurer le public puisque sa pièce s'ouvre sur la didascalie liminaire suivante : « *Il y aura un dispositif semi-circulaire et amovible de trois ou quatre marches de gradins. Le public sera composé de figurants, d'acteurs qui joueront divers rôles pendant l'action et de poupées*⁸²⁵. » Puis, on relève aussi l'indication scénique suivante : « *Il y aura des poupées avec des ponchos et des chapeaux péruviens*⁸²⁶. » La référence flagrante au dispositif scénique des *Nègres* se poursuit dans *Mare nostrum*⁸²⁷ puisque en plus du théâtre de marionnettes à fils surgissant sur un angle de la scène et proposant des scènes enchâssées⁸²⁸, cette pièce utilise également des mannequins pour représenter le public intérieur. « *Cinq ou six tables avec des mannequins hommes (le public) portant chapeaux et casquettes*⁸²⁹ » écrit exactement l'auteur. Enfin dans *Ma dea*⁸³⁰, É. Manet propose cette fois une légère variation en présentant sur scène un mannequin figurant un amant absent afin d'aider un personnage à se libérer de la passion qu'il exerce sur lui. Dès lors, bien plus qu'une simple marionnette reproduisant le public, cet objet scénique devient une sorte de fétiche nécessaire pour mener à bien la représentation ou l'exorcisme enchâssé. De la sorte, É. Manet crée une variation d'enchâssement reposant désormais moins sur l'art marionnettique d'un Maeterlinck⁸³¹ ou d'un J. Genet, tous deux fort présents à Cuba, que sur une miniaturisation de type fétichiste, bien plus en accord avec la culture afro-cubaine. Cette forme spéculaire suggère donc l'existence d'une seconde forme proprement cubaine de jeu de specularité interartistique.

Dos Viejos pánicos de V. Piñera corrobore cette hypothèse. En montrant que Tabo découpe des personnages dans des magazines puis leur coupe la tête et les brûle afin de

⁸²⁵ É. Manet, *Un balcon sur les Andes*, op.cit., p. 17.

⁸²⁶ *Ibid.*, p. 35.

⁸²⁷ É. Manet, *Mare nostrum*, Paris, éd. Actes Sud Papiers, 1998.

⁸²⁸ « Dans un angle de la scène est apparu un théâtre de marionnettes à fils qui interpréteront ces thèmes de Jeanne d'Arc », *ibid.*, p. 34.

⁸²⁹ *Ibid.*, p. 37.

⁸³⁰ É. Manet, *Ma dea*, Paris, éd. Gallimard, 1985.

⁸³¹ M. Montes Huidobro écrit à ce propos : « En la década de los cuarenta y los cincuenta se va desarrollando en Cuba, España y latinoamérica, un tipo de teatro intimista y poético que se dio en llamar « teatro de evasión », cuyos nexos se originaban en el teatro simbolista de Maeterlinck, primero, y después con Lenormand y otros dramaturgos de esta textura. Tuvieron mucha influencia en Cuba, antes de que Sartre, Ionesco y Genet se pusieron de moda. », M. Montes Huidobro, *Cuba detrás del telón I, Teatro cubano : vanguardia y Resistencia estética (1959-1961)*, Miami, ed. Universal, coll. « Polymita », 2008, p. 83. Nous traduisons : « Dans les années quarante et cinquante il se développe à Cuba, en Espagne et dans toute l'Amérique latine un théâtre intimiste et poétique se faisant appeler « théâtre d'évasion » dont les liens viennent tout d'abord du théâtre symboliste de Maeterlinck et ensuite de Lenormand et d'autres dramaturges de ce type. Avant même que Sartre, Ionesco et Genet ne soient à la mode, ces dramaturges eurent beaucoup d'influence à Cuba. »

limiter l'accroissement de la population jeune, il exhibe sous nos yeux l'attitude typique d'un sorcier essayant de contrôler les masses ou de les détruire grâce à des actes fétichistes !

In fine, chez V. Piñera, comme chez É. Manet, les jeux spéculaires marionnettiques français ne servent que de modèle ou de tremplin pour créer une nouvelle forme nationale interartistique.

Le retour de la pantomime au théâtre

Dans *Exilio*, M. Montes Huidobro, reprend également le procédé français consistant à insérer sur la scène enchâssée l'art de la pantomime. Lorsqu'il décrit les personnages de sa pièce intérieure, il écrit d'abord : « *Dans un mouvement incertain, une pantomime débute*⁸³². » Puis, il ajoute d'autres indications scéniques soulignant l'art pantomimique parmi lesquelles se trouve notamment : « *Confusion, interrogation pantomimique entre les personnages*⁸³³ » et « *Marchant en cercle vicieux, suivi, sous la forme de pantomime par Miguel Angel et Victoria*⁸³⁴. » De la sorte, cet auteur transforme ses personnages en véritables mimes, répondant silencieusement et dubitativement à la lecture du texte enchâssé effectué par Rubén. Après avoir interrompu le texte de la pièce-cadre, il parvient à suspendre la lecture orale de la pièce enchâssée de Rubén et à lui faire soudain encadrer un envers artistique visuel et silencieux proposant finalement un troisième niveau diégétique ainsi qu'une forme inversée et typiquement française de spécularité interartistique. Mieux encore, dans le second acte, certains passages de la pièce-cadre deviennent eux-mêmes de véritables partitions pantomimiques faisant écho à ces enchâssements muets. Ainsi, lorsque Román se met devant la machine à écrire afin de taper un nouveau pantomime pour Miguel, lui-même cesse de parler⁸³⁵, ralentit chacun de ses gestes et « *regarde fixement le clavier [et] pose lentement ses mains sur celui-ci*⁸³⁶ ». La pièce enchâssée pantomimique qu'est en train d'écrire Román repose donc aussi sur un

⁸³² Traduit de : « *Con movimiento incierto, se inicia una pantomima* », M. Montes Huidobro, *Exilio*, op.cit., p. 27.

⁸³³ Traduit de : « *Desconcierto, interrogacion pantomimica entre los personajes* », *ibid.*, p. 27.

⁸³⁴ Traduit de : « *Caminando en un circulo vicioso, seguido en forma de pantomima por Miguel Angel y Victoria* », *ibid.*, p. 28. On relève aussi : « *temor pantomimica de Victoria* » et « *lucha pantomimica de Miguel Angel y Victoria* », *ibid.*, p. 31-32. Nous traduisons : « *peur pantomimique de Victoria* » et « *lutte pantomimique entre Miguel Angel et Victoria*. »

⁸³⁵ « Román (*despacio*) : temo... que si... », M. Montes Huidobro, *Su Cara mitad*, op.cit., p. 45. Nous traduisons : « Román (*lentement*) : « je crains... que oui. »

⁸³⁶ Traduit de : « *mira fijamente el teclado [y] lentamente coloca las manos sobre el mismo* », *ibid.*, p. 45.

dialogue et des correspondances constantes avec le discours ou plutôt l'écriture théâtrale située à l'arrière plan. Dans une tension permanente, et comme chez Maeterlinck, elle expose habilement des corps enchâssés qui font écran à un texte cadre reflétant lui-même les corps enchâssés. Par ce jeu de reflets complexe et continu entre les arts contradictoires que sont la pantomime et le théâtre parlé, M. Montes Huidobro s'empare donc magistralement de la forme française de théâtre à son miroir reposant sur l'enchâssement de deux spectacles de nature hétérogène, dans lesquels l'art du mime se révèle un absolu. Par-delà, ce cas unique, les auteurs cubains reprennent aussi massivement un autre type de modèle interartistique français : le cinéma dans le théâtre.

Cinéma dans le théâtre ou théâtre dans le cinéma ?

Nous avons déjà mentionné le fait que les structures enchâssées du dramaturge franco-cubain É. Manet introduisent au théâtre nombre d'allusions et de procédés cinématographiques. Cette tendance à annihiler les frontières entre cinéma et théâtre est prolongée sur la scène cubaine par M. Montes Huidobro puisque contre toute attente, il affirme que son amour pour le théâtre dans le théâtre vient du cinéma :

Comme le cinéma possède une liberté spatio-temporelle dont est dépourvu le théâtre, j'ai toujours voulu arriver à cette libération du temps et de l'espace par des moyens théâtraux. C'est de là que vient ma prédilection pour le théâtre dans le théâtre⁸³⁷.

L'obsédante sonnerie du téléphone de *Su Cara mitad* annonçant l'appel du Tiznado et le suicide final de Raúl rappelle en effet fortement les sonneries hitchcockiennes qui dans *Chantage* prévenaient les personnages du malheur qui les guettaient et qui dans *Un Crime était presque parfait* devenaient même un personnage à part entière⁸³⁸. De plus, par-delà le décor cinématographique d'*Exilio*⁸³⁹ et les gestes de « cinéma muet⁸⁴⁰ » de Victoria, la folle confusion des temporalités de cette pièce fait écho à la technique cinématographique de déchronologie employée par Claudel dans *L'Ours et la Lune* et présente aussi dans de nombreux films de la nouvelle vague française comme *L'Année*

⁸³⁷ Traduit de : « Como el cine posee una libertad de espacio y tiempo que no tiene el teatro, siempre he querido llegar a esa liberación de espacio y tiempo por medios teatrales. De ahí mi preferencia por el teatro dentro del teatro », « Entrevista con Matías Montes Huidobro » par Jorge Febles et Armando Gonzáles-Pérez, in *Matías Montes Huidobro : Acercamientos a su obra literaria*, Jorge Febles et Armando Gonzáles-Pérez (dir.), Lewiston, Maine, ed. The Edwin Mellen Press, p. 230.

⁸³⁸ M. Montes Huidobro revient sur cette influence hitchcockienne dans son ouvrage *El Teatro cubano en el vortice del compromiso 1959-1961*, op. cit., p. 244.

⁸³⁹ « Claro, con este «decor» ! Se crearán que están metidos en una película de Fred Astaire y Ginger Rogers », M. Montes Huidobro, *Oscuro Total*, op.cit., p. 78. Nous traduisons : « C'est sûr avec ce "décor" ! Ils croiront être pris dans un film de Fred Astaire et Ginger Rogers. »

⁸⁴⁰ Traduit de : « con un gesto de actriz de cine mudo », M. Montes Huidobro, *Exilio*, op.cit., p. 31.

dernière à Marienbad. Or, nous savons à présent que M. Montes Huidobro reconnaît l'influence considérable qu'exerça et qu'exerce toujours sur sa création le cinéma français. Le sous-titre de son dernier ouvrage, « film noir », conservé en français de surcroît, en témoigne encore récemment⁸⁴¹. Par-delà la reprise du motif de la lancinante sonnerie téléphonique, la vertigineuse circularité des espaces enchâssés présente dans *Oscuro total*, reproduit subtilement une caractéristique des premiers appareils de visionnage de vues photographiques animées, ou kinétoscopes, dont la bande n'avait ni entame ni bout apparent, et était donc déposée de manière à former une boucle sans fin dans les méandres de l'appareil⁸⁴². Oscar semble d'ailleurs renvoyer aussi aux prémisses des projections cinématographiques lorsqu'il dit à son frère : « C'est un film Tony. Le tien et le mien. Il vaut mieux le regarder en entier pour connaître la vérité et arriver au bout, *lorsque tout est obscur et que l'on ne voit rien sur l'écran* et que l'on ne peut pas même se voir⁸⁴³. » Enfin, ajoutons que lorsque Tita surgit, elle indique que le « script⁸⁴⁴ » ne lui convient pas. Ce terme appartient clairement au langage cinématographique. En l'utilisant, Tita se transforme donc en « script-girl » ou « scripte ».

Quant à J. Triana, il n'échappe pas plus à cette nouvelle vague. Après avoir joué sur des ralentis⁸⁴⁵ et une déchronologie cinématographiques dans *La Noche de los asesinos*⁸⁴⁶, il fait entrer en scène les personnages de *Fiesta* vêtus en costumes d'acteurs hollywoodiens et... français bien entendu ! La didascalie suivante en témoigne : « *en déshabillé de tulle et de satin, à la mode des actrices des années trente et quarante du cinéma américain et français*⁸⁴⁷. » De plus, J. Triana se tourne vers les origines du cinéma en indiquant : « *Imitant les actrices du cinéma muet*⁸⁴⁸ ». Or, même brièvement, il convient de rappeler qu'à la suite du kinéscope de Thomas Edison, ce sont justement des français, les frères Lumières, qui sont devenus les pères du cinéma muet, et que c'est à Paris que le 28

⁸⁴¹ M. Montes Huidobro, *Un bronceado hawaiano. Un film noir*, Valencia, ed. Aduana Vieja, 2012.

⁸⁴² Ceci n'est alors pas sans nous rappeler également la bande qui tourne à vide à la fin de *La Dernière bande* de S. Beckett. S. Beckett, *La Dernière bande*, Paris, éd. Minuit, 1959.

⁸⁴³ Traduit de : « Es una película Tony. La tuya y la mía. Es mejor verla todo para saber la verdad y llegar al final, cuando haya un oscuro total y que no se vea nada en la pantalla y nosotros no podamos vernos tampoco », M. Montes Huidobro, *Oscuro total*, *op.cit.*, p. 139.

⁸⁴⁴ *Ibid.*, p. 142.

⁸⁴⁵ « *Beba y cuca comienzan a moverse con gestos lentos, casi de cámara lenta* », J. Triana, *La Noche de los asesinos*, *op.cit.*, p. 63. Traduit par : « Beba et Cuca commencent à bouger avec des gestes lents. Un peu comme un ralenti de cinéma », J. Triana, *La Nuit des assassins*, *op.cit.*, p. 295.

⁸⁴⁶ La comédie intérieure des trois frères repose sur un grand nombre de *flashback* et de *flashforward*. Ainsi, et pour ne citer qu'un exemple, alors que Cuca jouant un vendeur de journaux vient d'annoncer le meurtre de leur parents, les trois frères se mettent ensuite à rejouer leur parents. Cf. *ibid.*, p. 34 et suivantes.

⁸⁴⁷ Traduit de : « *con un dishabille de tul y satin, a la manera de las actrices de los años treinta y cuarenta del cine Americano y francés* », J. Triana, *Fiesta*, p. 221.

⁸⁴⁸ Traduit de : « *Imitando a las actrices del cine silente* », *ibid.*, p. 227.

décembre 1895, dans le sous-sol du *Salon Indien* qu'eut lieu la première projection publique du cinématographe⁸⁴⁹. Pendant une dizaine d'années ensuite, on le sait, ce ne fût pas les films américains basés sur des numéros de cirques d'Edison mais les vues Lumières françaises prolongées par Georges Méliès qui furent couronnées de succès et imitées partout dans le monde dont aux Etats-Unis⁸⁵⁰. Enfin, bien avant Charlie Chaplin, c'est l'artiste français Max Linder qui fut considéré comme une des personnalités les plus connues et les plus rémunérées du cinématographe sur l'échelle mondiale. C'est même ce premier qui servira aussi de modèle à celui qui deviendra l'illustre Charlot⁸⁵¹. Encore une fois donc, par-delà les mentions américaines de Hollywood ou de Shirley Temple⁸⁵², sans doute d'ailleurs légèrement parodiques, c'est surtout un hommage à la tradition française cinématographique et à celle du cinéma dans le théâtre que brosse J. Triana.

Une ouverture à l'hétérolinguisme ?

Enfin, à partir peut-être du bilinguisme⁸⁵³ présent dans certaines œuvres de S. Beckett ou du « home » de *Fin de partie*, le théâtre dans le théâtre cubain élabore une ultime nouveauté formelle résidant dans l'hétérolinguisme des représentations enchâssées. L'œuvre de É. Manet est certainement la plus représentative sur ce point. La comédie interne de *Lady Strass* le prouve parfaitement en mêlant non seulement le français et l'espagnol mais aussi l'anglo-américain et l'allemand ! Le « *madre de dios*⁸⁵⁴ » de Manuel y côtoie allègrement le « *kaput*⁸⁵⁵ » de Bertrand tandis que le *Tristan et Iseult* chanté en

⁸⁴⁹ Le public assiste alors à la projection de dix films très courts dont *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (l'un des premiers films au monde) et *Le Jardinier* (plus tard renommé *L'Arroseur arrosé*).

⁸⁵⁰ Edison filme des numéros de cirque pour son kinétoscope qui ne seront guère remarqués. Le français Georges Méliès est en fait le premier à intégrer avec succès la scénographie du music-hall et du théâtre de variétés à la technique cinématographique. Son *Voyage dans la Lune* (1902) connaîtra un succès mondial.

⁸⁵¹ Ce n'est qu'en 1914 que Charlie Chaplin débute chez Mack Sennett. Max Linder a alors plus de dix années de carrière. On comprend ainsi l'influence que cet artiste français eut sur les premiers pas de Chaplin au cinéma. La célèbre dédicace de Charlot à Max Linder qui n'hésite pas à le considérer comme son maître en témoigne. N'oublions pas aussi qu'en 1914, dans le premier film de Chaplin, *Making a living* (*Pour gagner sa vie*), le personnage de Charlot n'est pas encore défini et que Chaplin est coiffé d'un haut-de-forme et vêtu d'une redingote rappelant ce « dandy » à la française surnommé « l'homme au chapeau de soie », Max Linder.

⁸⁵² « *Entra Doña Pepilla con el vestido desgarrado, con chinelas, el rostro pintorreteado, y una mascara que representa a Shirley Temple* », J. Triana, *Fiesta*, op.cit., p. 273. Nous traduisons : « *Madame Pepilla entre avec sa robe déchirée, des mules, le visage peinturluré et avec un masque de Shirley Temple.* »

⁸⁵³ Voir sur ce point l'article de Bruno Clément « Bilingue », in *A vueltas con Beckett*, L. Carriedo, M. L. Guerrero, C. Méndez (dir.), F. Vericat, ed. La Discreta, Madrid, 2009, p. 57-72.

⁸⁵⁴ É. Manet, *Lady Strass*, op.cit., p. 10.

⁸⁵⁵ *Ibid.*, p. 21.

allemand succède au poème anglais de *La Belle dame sans merci* de Keats et à un brin endiablé de charleston⁸⁵⁶!

Cette diversité linguistique se retrouve, dans une moindre mesure, dans les autres pièces du répertoire cubain du moment. Dans *Fiesta*, la fille de Gerardo se met d'abord à parler anglais et à s'exclamer « *no daddy, no*⁸⁵⁷ » quand elle joue le rôle d'une enfant « pourrie-gâtée » devant son père, ce père, qui désignait justement, quelque temps auparavant, un autre numéro de fille éplorée comme un « *soap opera*⁸⁵⁸ ». De plus, dans de nombreuses scènes, un vocabulaire familier typique du langage populaire cubain est présent. Ainsi, et pour ne citer qu'un exemple, la première scène entre Perucho et Johnny fourmille d'argot cubain. Se plaignant de l'obsession de Gerardo pour les détails de la fête, Johnny s'exclame : « Si Fulana viene con Mengano, Perencejo con Sutanejo, el otro con Mascual, la otra con Masquién... ¡ Del carajo, compadre⁸⁵⁹ ! ». Ce à quoi Péruchó répond : « ¡ Le zumba el merequeté ! [...] ¡ Hay que tener gandinga⁸⁶⁰ ! » ce que nous pourrions essayer de traduire par : « Si Fulano est avec Mengano, Perencejo avec Suntanejo, l'un avec Mascual, l'autre avec Masquién... Quel bordel mon vieux ! » et « Y'en a raz le cul ! [...] Il faut avoir des couilles ! ».

Enfin, dans *Su Cara mitad*, qui a lieu à New York, dans le « *living room*⁸⁶¹ » d'une « *penthouse*⁸⁶² », les personnages ne cessent de citer le rôle de « *latin lover*⁸⁶³ » de Raúl. Pourtant, Sarah évoque le « *happy end*⁸⁶⁴ » de la pièce enchâssée et c'est bien en anglais que Raúl s'exclame : « Fuck you Fuck you all ! Fuck you all bastards⁸⁶⁵. » Sam ajoute même une pointe de français dans ce puzzle linguistique en avançant qu'une interprétation de la pièce est « *un poco mas « risqué » claro*⁸⁶⁶ ». En outre, de façon beaucoup plus frappante que chez J. Triana, le personnage du Tiznado ne cesse de vitupérer et de parsemer la représentation intérieure de termes qui appartiennent au vocabulaire populaire des *latinos* et des cubains. « No hace más que joder⁸⁶⁷ » s'exclame Raúl pour décrire sa créature enchâssée. Au verbe « *joder* », s'ajoute aussi fréquemment « *coño* », qui exprime

⁸⁵⁶ E. Manet, *Lady Strass*, op.cit., p. 14 et suivantes.

⁸⁵⁷ J. Triana, *Fiesta*, op.cit., p. 238.

⁸⁵⁸ *Ibid.*, p. 227.

⁸⁵⁹ *Ibid.*, p. 221.

⁸⁶⁰ *Ibid.*, p. 222. Pour plus d'exemples, voir l'article de C. Caballero « Matías Montes Huidobro's *Su Cara mitad* and José Triana's *La fiesta* : Exilic Performance and the Ghosts of Memory », op.cit.

⁸⁶¹ M. Montes Huidobro, *Su Cara mitad*, op. cit., p. 632.

⁸⁶² *Ibid.*, p. 632.

⁸⁶³ *Ibid.*, p. 636 ; 640 ; 642 ; 653 ; 654 etc.

⁸⁶⁴ *Ibid.*, p. 668.

⁸⁶⁵ *Ibid.*, p. 678.

⁸⁶⁶ *Ibid.*, p. 692.

⁸⁶⁷ *Ibid.*, p. 679.

plus particulièrement la surprise dans le discours cubain, comme le souligne Earl Shorris. On relève enfin du vocabulaire à connotation particulièrement cubaine comme « *barbudos* » renvoyant aux soldats qui luttèrent aux côtés de Fidel Castro durant la révolution cubaine, ou encore, « *paredón* » qui est, comme le rappelle Carolina Caballero :

un mot souvent associé dans les textes de l'exil cubain aux premiers mois de la Révolution lorsque les gangs invitaient à tuer par des escouades de feu certains individus, qu'ils aient été fidèles au régime de Batista ou opposés au nouveau gouvernement⁸⁶⁸.

Dès lors, si comme É. Manet le disait « utiliser une autre langue que la sienne a des effets sur votre âme, [les structures métathéâtrales cubaines montrent que celle des dramaturges insulaires] doit être une vraie girouette⁸⁶⁹ ».

Depuis les enchâssements de danses et musiques cubaines, de marionnettes, de fétiches, de pantomimes, jusqu'à ceux reposant sur du cinéma dans le théâtre, gardons donc en mémoire que le théâtre à son miroir apparaît finalement chez nos auteurs exilés comme une forme de manifeste pluriartistique et plurilinguistique parvenant tant à prôner une création fondée sur la relation des cultures et l'intergénéricité qu'à refléter et revaloriser leurs propres pratiques nationales. Aucun doute donc, l'appropriation est ici complète. Reste à savoir si les enchâssements cubains présentent un degré de structuration et une fonction instrumentale aussi complexe que sur la scène française.

2) Une fonction instrumentale plus complexe

Malgré l'aspect fortement bigarré et hétérogène des représentations intérieures de *Su Cara mitad*, la pièce enchâssée dans laquelle figurent le Tiznado, les performances de Raúl en *latin lover*, en dramaturge anglais discriminé, ou encore les scénettes autour du capitaliste forcené et de la femme fatale glamour et américaine, participent activement au conflit identitaire du protagoniste incarnant dans la pièce-cadre un dramaturge latino-américain exilé sur le territoire américain. En tentant de corriger les tendances ou « travers » hispaniques de sa pièce interne, ses amis confirment en effet le lien intime et profond existant finalement entre le support textuel fictif enchâssé et la vie quotidienne d'immigré de Raúl constituant la pièce encadrante. De surcroît, la pièce intérieure joue un

⁸⁶⁸ Traduit de : « a word often associated in Cuban exile literary texts with the first months of the Revolution when mobs would call for the death by firing squad of certain individuals either loyal to the Batista regime or against the new government », C. Caballero, « Matías Montes Huidobro's *Su Cara mitad* and José Triana's *La Fiesta* : Exilic Performance and the Ghosts of Memory », *op.cit.*, p. 93.

⁸⁶⁹ É. Manet, *Un cubain à Paris*, Paris, éd. Écriture, 2009, p. 182.

rôle si important sur la pièce-cadre qu'elle en détermine la fin en signant la mort de son protagoniste. Trois siècles après Genest, Raúl décide aussi d'aller à la mort et de se suicider, parce qu'il n'a pas réussi à chasser la créature imaginaire de sa pièce enchâssée et son conflit identitaire. Enfin, en intitulant la pièce enchâssée du même titre que celui de la pièce-cadre, M. Montes Huidobro confirme explicitement le lien symbiotique et structurel entre ses deux plans diégétiques reflétant conjointement une dualité identitaire insoluble. Dès lors, on est tenté de croire que par-delà la confusion et l'absence apparente de lien entre les niveaux dramatiques, comme sur la scène française, les pièces cubaines recèlent un degré de structuration et une fonction instrumentale maximale.

J. Triana confirme cette hypothèse dans *Fiesta*. Si l'on ne saisit guère, à première lecture, le motif de cette fête⁸⁷⁰ intérieure ou de l'exposition de l'avion blindé, ceci s'éclaire lorsque l'on se remémore le fait que la fête est un motif de toutes les pièces exiliques de J. Triana et que, comme le souligne aussi pertinemment Christilla Vasserot, « la fiesta » est un élément même de la poésie de l'exil. Dès lors, on comprend que toute cette représentation enchâssée constitue pour ses organisateurs exilés que sont aussi Gerardo et sa famille un moyen de renouer avec leurs traditions culturelles cubaines. De plus, le spectacle enchâssé détermine aussi la fin de la pièce-cadre. Alors que Gerardo ne veut pas danser la rumba enchâssée avec Perucho et Amelita, qui ont tenté de l'escroquer, une didascalie indique que la dernière scène de la pièce encadrante va avoir lieu et tous se mettent alors justement à danser pendant que Johny chante : « En avant, ma belle noire / Je ne sais pas si je suis en train de rêver ou de vivre une comédie⁸⁷¹. » Contre toute attente, la gaieté et la fraternité de la pièce enchâssée ont donc finalement empiété sur la situation conflictuelle de la pièce-cadre et permis une ultime réconciliation des membres de la famille autour d'une célébration de leur culture cubaine.

⁸⁷⁰ Gerardo lui-même est incapable d'expliquer ses motivations et finit par en inventer une : « ¿ Por qué se hace la fiesta ?... ¿ Por qué ?, me pregunto. A la vista, ningún cumpleaños ni santo. Tampoco una fecha patriótica ni religiosa. Digamos... (*Mira los personajes, uno a uno.*) Diría que... ¡ A la vieja!... Mi madre, por ejemplo. Sí, a mi madre... », in J. Triana, *Fiesta, op.cit.*, p. 239. Nous traduisons : « Pourquoi cette fête ? Pourquoi ? Je me le demande. À première vue, je ne vois aucun anniversaire ni aucune fête. Pas de fête patriotique ni religieuse non plus. Disons... (*Il regarde les personnages, un par un.*) Je dirai que... Pour la vieille !... Ma mère, par exemple. Oui, pour ma mère... ». Tout en provoquant l'hilarité et la confusion du lecteur, cette réplique caricature l'utilisation d'une fonction instrumentale explicite et invite le public à rechercher des liens structurels plus subtils.

⁸⁷¹ Traduit de : « ¡ Arriba, mi negra Linda, / que no sé si estoy soñando, o viviendo una comedia ! », *ibid.*, p. 276.

Enfin, bien que dans *Un balcon sur les Andes*, É. Manet écrive « Pas de politique. Du bon, du simple, du solide amusement⁸⁷² », comme dans *Les Nègres*, la dernière pièce intérieure constitue un divertissement afin d'occuper l'attention des spectateurs et de permettre de mener à bien la révolution ou la conspiration des personnages *guerilleros*.

Ainsi, les enchâssements cubains paraissent reprendre aussi largement le principe français de la complexification conjointe du degré de structuration et de la fonction instrumentale. Observons à présent si la fascination des dramaturges cubains pour les techniques du théâtre à son miroir français les conduit également à reprendre nos jeux spéculaires sans véritable changement de niveau dramatique.

B) L'INFLUENCE DES AUTRES JEUX SPÉCULAIRES FRANÇAIS

1) Multiplication et cubanisation des cérémonies ritualistiques à la J. Genet

D'emblée une première constatation s'impose : l'hommage de la modernité cubaine au travail français sur les enchâssements circulaires dissimule surtout une magistrale reprise des spectacles français prenant la forme d'un rituel social ou religieux et souvent dénués de véritables spectateurs extérieurs. Dès la première pièce métathéâtrale cubaine, C. Felipe montre que sur la scène insulaire aussi, jeux de specularité dramaturgiques et rituels magiques, désormais souvent cubanisés, vont de pair. Son titre *El Chino*, renvoie déjà spécifiquement à un jeu divinatoire cubain, étroitement relié à la religion et à la poésie : la charade. Dans la charade sino-cubaine se trouve en effet l'image d'un chinois souriant et bedonnant exactement comme celui de la pièce. En outre, comme dans la charade, ce titre et le personnage étrange qui lui correspond, posent une énigme dans la pièce. Que symbolisent-ils et que signifient-ils vraiment ? Au tomber de rideau, de multiples réponses se profilent mais il faut reconnaître qu'aucune ne s'impose définitivement. M. Montes Huidobro le souligne :

L'œuvre de Carlos Felipe est une charade sans réponse définitive. La charade de qui ? Celle de Palma, la protagoniste ? Celle du peuple cubain ? Celle du Chinois ? Celle de Dieu ? À l'image de l'animal aux pattes de velours les possibilités sont multiples. Et Carlos Felipe ne nous apprend pas le numéro. Le titre de l'œuvre est à la fois réponse et énigme maximale⁸⁷³.

⁸⁷² É. Manet, *Un balcon sur les Andes*, *op.cit.*, p. 32.

⁸⁷³ Traduit de : « La obra de Carlos Felipe es una charada sin una respuesta definitiva. ¿ La charada de quién ? ¿ La de Palma, la protagonista ? ¿ La del pueblo cubano ? ¿ La del chino ? ¿ Acaso la de Dios ?

Enfin, et surtout, la représentation intérieure a non seulement l'apparence mais aussi la fonction d'une réincarnation ou d'une transe magique. Devant faire *apparaître* à Palma, José, et leur permettre de *revivre* une nuit de bonheur, elle prend le visage d'un premier rituel intérieur cubain aidant son protagoniste, à composer avec sa réalité désenchantée.

La dimension magique et rituelle des jeux spéculaires félipiens et leur parenté avec les structures cérémonielles françaises funèbres est plus probante dans la pièce plus tardive de C. Felipe intitulée *Requiem por Yarini*. Cette pièce débute directement sur le ridicule échec du rituel santérien des caracoles. Bebo la Reposa a beau scruter les coquillages où elle doit lire l'avenir et renseigner Jaba sur les futures infidélités de Yarini, elle ne voit rien ! Bebo invoque alors la Santa Virgulita sans résultat si bien qu'elle l'insulte. C'est à ce moment que la sainte se manifeste et que débute une première représentation magique dévoilant la mort prochaine de Yarini. On lit alors : « *Les mains de la Reposa restent paralysées sur la table, tout son corps est agité par de légers tremblements précurseurs de la transe [...] Son visage se transforme horriblement. Elle se lève lentement : Sang*⁸⁷⁴ ! » Par-delà la mention explicite de la transe typique des rituels yoroubas, dans lesquels un saint ou un gardien s'empare de l'initié qui cesse d'être lui pour devenir celui qui le possède, l'apparition ici du motif sacrificiel du sang, rappelle aussi fortement les rituels de *santería* cubaine.

Pourtant, il faut attendre *Medea en el espejo* de J. Triana pour que les jeux de specularité insulaires renvoient plus explicitement encore aux cérémonies divinatoires afro-cubaines et surtout aux rituels du sang santériens. Outre la référence dans le titre au miroir, utilisé dans les rituels magiques afrocubains comme une sorte de boule de cristal permettant de rechercher l'endroit où se trouve une personne absente, et en plus du fait que l'héroïne de la pièce, María, consulte justement son miroir pour savoir où se situe son amant Julián ; au moment où María décide de tuer celui-ci et son amante afin de se « désensorcelé » de sa passion, elle met en place une « cérémonie » d'exorcisme dans laquelle la présence du sang devient omniprésente. Le chœur formé d'un joueur de bongo, d'un coiffeur, d'un vendeur et de la femme d'Antonio répète ce dialogue dans lequel chaque fin de phrase est reprise par le locuteur suivant jusqu'à ce qu'apparaisse solennellement et théâtralement le terme « sang » :

Como en el caso de « animal que anda por el tejado y no hace ruido », las posibilidades son múltiples. Y Carlos Felipe no nos da a conocer el número. El título de la obra se convierte en primer acierto y máximo enigma », M. M. Huidbro, *El Teatro cubano durante la republica, Cuba detrás del telón*, op.cit., p. 410.

⁸⁷⁴ Traduit de : « *Las manos de la Reposa van quedando paralizadas sobre la mesa ; sufre todo su cuerpo las leves agitaciones precursoras del trance [...] Se transfigura su rostro hasta el horror. Se levanta lentamente : Sangre !* », C. Felipe, *Requiem por Yarini*, p. 196.

LA FEMME : Qu'en penses-tu ? Je suis restée *froide*.

LE COIFFEUR : *Froide* un soir ? Allons, avec un été pareil ! Du froid c'est ce que doit ressentir María, *n'en doute pas*.

LE JEUNE HOMME : *N'en doute pas*, joue-toi de lui, [...] Le 84, sang. Le 6284, mariage terminant dans *le sang*.

LA FEMME : *Le sang*, oui le sang, c'est ce qu'il mérite. *Dieu* ne pardonnera pas Julien⁸⁷⁵.

Mais cet incroyable jeu rythmique, cette incantation magique sanglante, n'est rien en comparaison du chant sacrificiel suivant :

Du sang, du sang, du sang, du sang
Ne t'enfonce pas dans le sang,
Du sang, du sang, du sang, du sang,
Ne t'enfonce pas dans le sang,
Du sang, du sang, du sang, du sang
Oh sang, oh perdition⁸⁷⁶.

Ainsi, J. Triana reprend le principe génétien des jeux de spécularité reposant sur des rituels et y ajoute indéniablement une tonalité sanglante typiquement afrocubaine. *La Noche de los asesinos* parachève de le prouver.

Dans cette pièce aussi, le jeu des trois frères s'apparente moins à une banale répétition théâtrale enchâssée effectuée devant un public réel, qu'à une forme de cérémonie funéraire solennelle, sacrée et surtout très privée. Dès le début de leur représentation ayant lieu dans un grenier ou une cave isolée, Lalo « *étend [...] les bras vers le public dans une attitude solennelle*⁸⁷⁷ » puis se met à utiliser le pouvoir hallucinogène des mots et à réciter des incantations si étranges qu'elles semblent cryptées et profondément obscures aux non-initiés. Aux formules magiques et ésotériques de « Deux et deux font quatre. En avant les déductions ! Sherlock Holmes allume sa pipe⁸⁷⁸... » et à l'invitation à entrer en transe de Lalo, « Si tu es notre ennemie, montre les dents, mords ! Révolte-toi, au moins⁸⁷⁹ ! », s'ajoute même une inquiétante et énigmatique invocation à une déesse païenne, dans la tradition des célébrations dionysiaques : « Lalo (*un chaudron à la main, grandiloquent*). Oh, Aphrodite, Aphrodite... illumine cette nuit de honte⁸⁸⁰... ! » En outre, contrairement

⁸⁷⁵ Traduit de : « MUJER : ¿ Qué te parece ? Yo me quedé ¡ fría. / BARBERO : ¿ Fría la tarde ? Vamos, hombre, con este hermoso verano. Frío debe sentir María. *No lo dude*. / MUCHACHO : *No lo dude*, juegúelo, señora [...] El 84, sangre. El 6284, matrimonio que termina en *sangre*. / MUJER : *Sangre* ! si sangre ; es lo que se merece. Julián no tiene perdón de Dios », J. Triana, *Medea en el espejo*, in *Teatro completo*, volumen I, ed. Advana Vieja, Valencia, 2012, p. 69.

⁸⁷⁶ Traduit de : « Sangre, sangré, sangre, sangré, / no te hundas en la sangre / sangré, sangré, sangré, sangré / no te hundas en la sangre / sangré, sangré, sangré, sangré / ay sangre, ay perdición », *ibid.*, p. 106.

⁸⁷⁷ Traduit de : « *extiende los brazos hacia el publico en ademan solemne* », J. Triana, *La Noche de los asesinos*, *op.cit.*, p. 3 par C. Semprún, in *Théâtre latino-américain contemporain*, *op.cit.*, p. 265.

⁸⁷⁸ Traduit de : « *Lalo [...] extiende los brazos hacia el público en ademán solemne* », *ibid.*, p. 3, in *ibid.*, p. 265.

⁸⁷⁹ Traduit de : « dos y dos son cuatro. Sherlock holmes enciende su pipa logica » et « Si eres nuestra enemiga, enseña tus dientes. Muerda. Revelate », *ibid.*, p. 10, in *ibid.*, p. 268-269.

⁸⁸⁰ Traduit de : « *Lalo con un caldero en las manos haciendo una invocación* : « Oh afrodita, enciende esta noche de vituperios », *ibid.*, p. 12, in *ibid.*, p. 270.

encore au théâtre ainsi qu'au théâtre dans le théâtre classique, impliquant des variations et une certaine progression, mais comme dans les rituels génétiques, le déroulement des actions intérieures est toujours organisé, joué et répété *strictement* à l'identique. L'arrivée des voisins invisibles que sont Pantaléon et Margarita, l'annonce du meurtre des parents puis leur soudaine affection devant cette autre amie imaginaire qu'est Angelina, le retour sur leur mariage, l'arrivée de la police et enfin l'épisode du tribunal provoquant l'aveu de Lalo et de ses parents, constituent cinq étapes clefs d'un rite construit mécaniquement autour d'un culte parricide⁸⁸¹ ou d'une cérémonie devant mener à un sanguinaire fratricide. Les répliques initiales sur les cadavres des parents ou sur le sang répandu⁸⁸² soulignent en effet le retour du motif de l'appel du sang si caractéristique des rituels magiques santériens. De même, Beba invite ensuite son frère à imaginer des tableaux sanglants : « Ah ! mon cher collègue, si tu avais vu cette mare de sang...Et l'odeur, l'odeur⁸⁸³ ! » Et une fois la première partie de leur représentation achevée, Lalo dit encore : « Bon, maintenant, il faut laver le sang⁸⁸⁴ », tandis qu'au moment du procès, Caco et Beba, jouant des policiers s'exclament :

BEBA (*Comme un autre policier*) : C'est louche, oui, tu veux dire...

CUCA (*idem*) : Il y a des taches de sang un peu partout.

BEBA (*idem*) : Comme si on avait égorgé des cochons, et pas des bonhommes⁸⁸⁵.

M. Montes Huidobro, dont la pièce *La Madre y la Guillotina* publiée en 1991 propose aussi un fabuleux rite sanglant et dont la représentation interne d'*Exilio* est déjà une « *cérémonie rituelle* » devant conduire à un meurtre⁸⁸⁶, écrit alors : « Le théâtre cubain s'est teint progressivement en ce siècle de clameurs de sang toujours plus intenses. Ceci culmine avec *La Noche de los asesinos* comme si les dieux santériens réclamaient une offrande de sang, forme de foi barbare⁸⁸⁷. » Enfin, dans la pièce trianienne, non seulement

⁸⁸¹ Sur ce point voir Sigmund Freud, *Totem et tabou : interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs*, (1913), Paris, éd. Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 1992.

⁸⁸² « BEBA : Je vois ces cadavres et je n'en crois pas mes yeux. Ravissant spectacle ! », traduit de : « Veo ese cadáveres y me parece mentira ; Es un espectáculo digno de verse ! », J. Triana, *La Noche de los asesinos*, op.cit., p. 8 par C. Semprún, in *Théâtre latino-américain contemporain*, op.cit., p. 268. « LALO : Ils sont venus renifler le sang », traduit de : « vienen a olfatear la sangre », *ibid.*, p. 13, in *ibid.*, p. 271.

⁸⁸³ Traduit de : « ¡ Ah, si llegas a ver el charco de ...y el olor...! », *ibid.*, p. 34, in *ibid.*, p. 282.

⁸⁸⁴ Traduit de : « Ahora hay que limpiar la sangre », *ibid.*, p. 51, in *ibid.*, p. 289.

⁸⁸⁵ Traduit de : « BEBA : Esto huele mal. / CUCA : Hay manchas de sangre por todas partes. / BEBA : Me luce que han matado a dos puercos, en lugar de critianos », *ibid.*, p.63, in *ibid.*, p. 295.

⁸⁸⁶ « Miguel Tu ne vas nulle part. C'est une cérémonie rituelle, Beba. Nous sommes réunis ici pour te tuer », traduit de : « Tú no vas a ninguna parte. Esta es una ceremonia ritual, Beba. Estamos reunidos aquí para matarte ! », M. Montes Huidobro, *Exilio*, op.cit., p. 97.

⁸⁸⁷ Traduit de : « El teatro cubano se ha ido tiñendo gradualmente en el presente siglo de clamores de la sangre cada vez más intensos. Esto culmina con *La Noche de los asesinos*, como si los dioses santéros clamaran por un ofrecimiento de sangre, forma bárbarica de la fe », M. Montes Huidobro, « El Teatro dentro del teatro, técnica preferencial del teatro cubano », article disponible en ligne, cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/04/aih_04_2_028.pdf

chaque geste et chaque décor de la répétition morbide des trois frères répond à des règles aussi figées et éclatantes que les pièces génétiques mais également chaque accessoire. Le cendrier et le vase ont un rôle primordial et une place précise dans leur cérémonie rituelle. L'auteur le souligne dès le début de la pièce via des didascalies explicites et implicites telle que : « Lalo (*prenant le cendrier et le posant à nouveau sur la chaise.*) Je sais ce que je fais. (*Il prend un vase à fleurs et le pose par terre.*) Dans cette maison, le cendrier doit-être sur la chaise et le vase à fleurs par terre⁸⁸⁸. » De plus, la représentation est rythmée par une chanson litanique conférant également un rôle essentiel et figé aux objets et aux lieux : « *Le salon n'est pas le salon. Le salon est la cuisine. La chambre n'est pas la chambre. La chambre est le cabinet*⁸⁸⁹. » Enfin, Cuca accorde une telle importance à leurs objets scéniques qu'ils prennent finalement le premier plan et effacent l'importance de leurs rôles :

Aide-moi à régler les derniers détails. (*Elle marche de long en large, essayant d'arranger les objets qu'elle énumère.*) Le vase à fleur, le couteau, les rideaux, les verres...l'eau, les cachets. Nous n'avons plus rien à faire ; aussi, nous allons disparaître, nous volatiliser si nécessaire⁸⁹⁰...

Tout en reflétant encore à son tour une « performance » et la passion pour la performance qui anime la très fine pièce-cadre, cette cérémonie enchâssée secrète se différencie donc subtilement d'une représentation théâtrale par son caractère incantatoire et sanglant, par son déroulement strictement mécanique et répétitif et enfin par sa nature fétichiste, amenant ainsi José Escarpanter à la désigner comme « un exorcisme médiumnique⁸⁹¹ ». J. Triana prolonge et nationalise ainsi magistralement sur la scène cubaine la forme génétique spéculaire désignée par R. Hornby comme « la cérémonie dans la pièce⁸⁹² ». Anne C. Murch le confirme ostensiblement dès le titre de son article : « Genet-Triana-

⁸⁸⁸ Traduit de : « LALO (*Coge el cenicero y lo pone otra vez en la silla.*) Yo se lo que hago. (*Coge el florero y lo pone en el suelo*). En esta casa el cenicero debe estar encima de una silla y el florero en el suelo », J. Triana *La Noche de los asesinos*, op.cit., p. 4 par C. Semprún, in *Théâtre latino-américain contemporain*, op.cit., p. 266.

⁸⁸⁹ Traduit de : « La sala no es la sala. La sala es la cocina. El cuarto no es el cuarto. El cuarto es el inodoro », *ibid.*, deux occurrences, *ibid.* p. 50 et p. 108, in *ibid.*, p. 289.

⁸⁹⁰ Traduit de : « Ayúdame a dar los últimos troyos. (*Moviéndose, intentando arreglar, disponer. Enumerando*). El florero, el cuchillo, las cortinas, las vasos...el agua, las pastillas. Dentro de un momento, entra la policía...la jeringuilla y las ámpulas... Nosotros nada tenemos que hacer ; entonces a desaparecer... a volatilizarse, si es necesario », *ibid.*, p. 60, in *ibid.*, p. 294.

⁸⁹¹ « Es decir, esa obra también es un exorcismo, un exorcismo espiritual en el mejor sentido de la palabra. Podría llamarse un exorcismo espiritista », José Escarpanter, « Imagen de imagen : entrevista con José Triana », in Kirsten F. Nigro., *Palabras mas que communes, ensayos sobre el teatro de José Triana*, Colorado, ed. Society of spanish and spanish american studies, 1994, p. 3. Nous traduisons : « C'est-à-dire que cette œuvre aussi est un exorcisme, un exorcisme spirituel au sens fort du terme. On pourrait l'appeler un exorcisme médiumnique. »

⁸⁹² Traduit de : « the ceremony within the play », Hornby Richard, *Drama, metadrama and perception*, op.cit., p. 52.

Kopit : Ritual as Danse Macabre⁸⁹³ », dans lequel elle affirme bien que le seul sens de la pièce réside dans le rituel⁸⁹⁴.

Chez É. Manet, on retrouve enfin une incroyable appropriation cubaine de la technique de la cérémonie intérieure. Si, comme le souligne la Mère supérieure⁸⁹⁵, la préparation de la morte par les nonnes renvoie dans un premier temps directement aux rites funéraires de la religion catholique, l'insistance sur le maquillage et les ornements outranciers du cadavre rappellent ensuite bien plus les rituels vaudous de type Pétro-Congo, dans lesquels on orne ainsi amplement et on adore même les corps sacrifiés. « La señora se présentera parée comme une reine. Et cette tiare complètera le chef d'œuvre⁸⁹⁶ », dit Sœur Angela avant d'ajouter : « Il faudra lui mettre aussi de la poudre et la farder un petit peu, lui mettre au moins du rouge⁸⁹⁷. » De plus, le son des tam-tam imaginé par la Mère supérieure ramène également la cérémonie intérieure aux danses extatiques vaudous. Affolée par ces derniers, la Mère Supérieure s'exclame :

C'est quelqu'un qui veut nous envoûter pour que nous croyions [...] Mais avec moi, ça ne prend pas... (Elle soutient le coffret d'une main, tout en faisant de l'autre des signes contre le mauvais œil.) Vade retro, Satan... Vade Retro⁸⁹⁸.

Comme le note, Phyllis Zatlin pertinemment : « La religion catholique a été subvertie ; c'est simplement un élément rituel de plus dans le jeu métathéâtral⁸⁹⁹. »

Enfin, l'importance de l'encens et des nuées mystiques dans leur jeu rappelle et caraïbéanise aussi partiellement le nuage de fumée de cigarette qui entourait la mélopée des Nègres de J. Genet. « Et toi, Sœur Inés, ensuite prépare l'encens... que des nuées d'encens nous entourent. C'est excellent pour sanctifier les lieux et chasser les mauvaises odeurs⁹⁰⁰ » dit la Mère supérieure en renouant alors indubitablement avec l'usage comique et parodique génétien de l'encens.

⁸⁹³ Anne C. Murch « Genet-Triana-Kopit: Ritual as 'Danse Macabre' », in *Modern Drama*, XV, n° 4 mars 1973, p. 369-381.

⁸⁹⁴ « The only meaning is in the ritual », *ibid.*, p. 378. Nous traduisons : « l'unique signification réside dans le rituel ».

⁸⁹⁵ « Nous avons réussi à arracher son cadavre des mains de ces barbares. Nous avons gardé son corps avec nous pour le vénérer en attendant des temps meilleurs (*Devant le regard d'Angela*). Tu ne sais pas l'importance que ces gens donnent à des actes de ce genre », É. Manet, *Les Nonnes*, *op.cit.*, p. 18.

⁸⁹⁶ *Ibid.*, p. 21.

⁸⁹⁷ *Ibid.*, p. 21.

⁸⁹⁸ *Ibid.*, p. 15.

⁸⁹⁹ Traduit de : « The catholic religion has been subverted ; it is only one more ritualistic element in the metatheatrical game », P. Zatlin, « Eduardo Manet, Hispanic Playwright in French clothing ? », in *Modern Languages Studies*, vol. 22, n°1, p. 80-87.

⁹⁰⁰ É. Manet, *Les Nonnes*, *op.cit.*, p. 9.

Les similitudes entre structures ritualistiques françaises et cubaines sont donc criantes, l'influence, indéniable, et invitent à conclure avec M. Montes Huidobro :

La majeure partie des œuvres représentatives ont en commun une conception ritualistique propre au théâtre de la cruauté et en désaccord avec la pensée discursive logique. Il s'agit moins d'une violence physique que d'un choc psychologique sur une scène rituelle, en particulier dans les textes de Triana, Arrufat ainsi que dans les miens, selon Piñera⁹⁰¹.

Précisons toutefois que l'empreinte française ritualistique est toujours adaptée à l'insularité. En insistant sur la nature cubaine des cérémonies enchâssées et en ayant tendance à renfermer ces rituels dans un huis clos oppressant, dénué jusqu'au tomber de rideau cette fois de public extérieur réel, ou ne suggérant sur la scène aucune Irma, aucune Cour, mais simplement le regard d'acteurs sur eux-mêmes, C. Felipe, J. Triana et É. Manet finissent surtout par proposer ici une réelle émancipation et adaptation du jeu de specularité française avec métalepse. Voyons maintenant quel traitement ces auteurs insulaires proposent des jeux spéculaires reposant sur des interpellations du public.

2) Une utilisation modérée et parodique des interpellations du public

a - Le goût des didascalies métathéâtrales cacophoniques

Sur la scène cubaine, on retrouve d'abord le principe des apartés ionesciens caricaturant les pancartes brechtiennes. De fait, *Un balcon sur les Andes* propose une telle prolifération de pancartes qu'elles en deviennent parodiques. Par-delà les trente-sept pancartes multipliant démesurément les lieux scéniques, les rideaux de scène deviennent aussi des pancartes géantes inutilement bilingues et même légèrement contradictoires :

Un grand rideau avec les textes : La Cia « el condor » presenta el capitan mal marido y el bandido buen corazon con los comicos Buenaventure, Tarrasco, Santiago-La -Tripa, Juan Sarmiento y el nino Antonio, 3 representaciones esta noche !!! Entrada libre (se pasara el sombrero) La Cie « Le condor présente : Le capitaine méchant mari et le bandit au cœur d'or avec les comédiens Blaise, Tarassin, Jacques- La-Tripe, Juan Sarmiento et l'enfant Antoine, 3 représentations ce soir !!!! Entrée libre (on fera la quête) Un deuxième petit rideau tombe à côté : Fin du premier volet entracte⁹⁰².

À la gratuité de la traduction du nom des comédiens et de la compagnie s'ajoute ici un second rideau postiche qui semble en effet nier et se moquer discrètement du premier. En outre, l'orchestre chargé de placer les pancartes désillusionnistes dans la suite de la pièce

⁹⁰¹ Traduit de : « La mayor parte de las obras representativas tienen en común una concepción ritualista propia del teatro de la crueldad, en desacuerdo con el pensamiento discursivo lógico. Mas que una violencia física se trata de un choque psicológico dentro de un escenario ritual, particularmente en los textos de Triana, Arrufat u míos, – siguiendo Piñera », M. Montes Huidobro, *Cuba detrás del telón I, teatro cubano : vanguardia y resistencia estética (1959-1961)*, Miami, ed. Universal, coll. « Polymita », 2008, p. 128.

⁹⁰² É. Manet, *Un balcon sur les Andes*, op.cit., p. 69-70.

revêt régulièrement pour l'occasion de nouveaux costumes de scène tel celui de « guerillera⁹⁰³ » ou de courtisans aux « perruques blanches⁹⁰⁴ » reconstruisant alors partiellement l'illusion théâtrale. Mieux encore, la dernière pancarte est « à moitié déchirée⁹⁰⁵ » symbolisant ainsi ostensiblement la critique et l'invitation manétienne à l'abandon de cette pratique⁹⁰⁶. Enfin, comme Claudel, É. Manet se moque même des adresses désillusionnistes au public effectuées par le Chœur brechtien. Lorsque son personnage de Tarassin propose à Blaise d'incarner le Chœur et loue ce rôle dramatique :

Un beau rôle ; très à ta mesure. Une sorte de démiurge. Quelqu'un en dehors de l'action qui arrive, regarde ce qui se passe, explique, improvise, comme tu sais si bien le faire. Mets du sel ; Mais par l'amour du ciel, Blaise, plus de gros mots. À présent nous jouons pour l'élite⁹⁰⁷ !,

Blaise lui répond : « Ainsi donc je deviens le narrateur, le connard de l'histoire⁹⁰⁸ ». L'insulte « connard » et l'assimilation de la fonction du Chœur à celle d'« un narrateur » discréditent alors violemment le recours brechtien à un chœur présentant une réflexion non seulement sur l'action mais aussi sur ses constituants. Elle affirme que, comme chez les maîtres de l'absurde français, dans les pièces cubaines de É. Manet, le Chœur n'est plus seulement un outil qui souligne l'arrangement dramatique et esthétique. Désormais, il est également une instance qui réfléchit elle-même sur cette pratique désillusionniste brechtienne et qui invite finalement à une certaine modération.

Si une reprise aussi fidèle et aussi ample des modèles des pancartes ionesciennes et des adresses parodiques du public reste unique, les autres dramaturges cubains tirent néanmoins des leçons des modèles français modernes en diminuant et se moquant aussi ponctuellement des interpellations désillusionnistes du public. De cette façon, dans *La Noche de los asesinos*, seules trois minces didascalies indiquent que le personnage s'adresse directement à la salle⁹⁰⁹. Bien plus souvent en revanche, les indications scéniques renforcent la frontière entre la salle et la scène en stipulant que les acteurs sont dos au public. En écrivant : « *Cuca reste dos au public*⁹¹⁰ » ou encore « *Elles sont dos au*

⁹⁰³ É. Manet, *Un balcon sur les Andes*, op.cit. p. 115.

⁹⁰⁴ *Ibid.*, p. 120.

⁹⁰⁵ *Ibid.*, p. 153.

⁹⁰⁶ Dans *Le Primerissimo*, É. Manet caricature aussi ostensiblement des pancartes brechtiennes : « Ce n'est pas une pancarte !... Ça... c'est un message que nous adressons au public. Il faut savoir le porter avec grâce. Comme ça ! », É. Manet, *El Primerissimo*, texte inédit, 1988, p. 8.

⁹⁰⁷ É. Manet, *Un balcon sur les Andes*, op.cit., p. 97.

⁹⁰⁸ *Ibid.*

⁹⁰⁹ Voir les « *al publico* », J. Triana, *La Noche de los asesinos*, op. cit., p. 16, 86 et 107, traduits en « *au public* » par C. Semprún, in *Théâtre latino-américain contemporain*, op. cit., p. 272, 305, 314.

⁹¹⁰ Traduit de : « *Cuca permanece de espaldas al publico* », *ibid.*, p. 49, in *ibid.*, p. 289.

*public*⁹¹¹ », comme J. Genet et É. Manet, J. Triana rompt la communication désillusionniste établie avec le public et se moque à son tour de ce principe. *Fiesta* le confirme clairement puisque par-delà les épars « *au public*⁹¹² », le fait que Gerardo interroge directement à la salle en disant « Mais que se passe-t-il nom de Dieu. De quoi parlent-ils⁹¹³ ? », ou que Rosi désigne le public en demandant « Et c'est ici que Papa veut faire la fête ? Et ces gens-là que font-ils assis ici⁹¹⁴ ? », les acteurs tournent aussi le dos au public lors de la *mojiganga* finale. Ce retour de la didascalie « *tournant le dos au public*⁹¹⁵ » signe ainsi magistralement un second refus cubain du foisonnement d'adresses brechtiennes au public. Loin d'y substituer un retour complet aux sages apartés classiques, elle invite, comme sur la scène française, à un juste-milieu ou à une modération de ces pratiques afin que le spectateur puisse pénétrer un temps dans l'univers théâtral et son illusion pour mieux s'en distancier.

Dans *Exilio*, seul subsiste un simulacre d'adresse au public dont la nature artificielle est soulignée par la tournure « comme si » dans la didascalie suivante « *comme si elle s'adressait au public*⁹¹⁶ ». Et là encore, les acteurs sont « *dos au public*⁹¹⁷ », niant ainsi partiellement sa présence et renforçant l'illusion. Enfin comme chez E. Ionesco aussi, la pièce enchâssée se moque elle-même des pratiques brechtiennes *via* ces paroles de Rúben : « Cette logique absurde n'était rien de plus qu'un cercle de craie caustique tracé sur le sol à cause de la distanciation de Bertolt Brecht afin que les personnages marchent en un cercle vicieux⁹¹⁸ ».

Entre les multiples « dos au public » et les clins d'œil ironiques et caricaturaux à Brecht, les pièces cubaines prolongent donc ostensiblement le procédé parodique des pancartes parodiques brechtiennes mis au point par E. Ionesco.

⁹¹¹ Traduit de : « *Ambaz, a la vez, de espaldas al publico* », J. Triana, *La Noche de los asesinos*, op. cit., p. 50, par C. Semprún, in *Théâtre latino-américain contemporain*, op. cit., p. 289. De même on lit : « (*Lalo, toujours dos au public*), traduit de : « *Lalo todavía de espaldas al publico* », *ibid.*, p. 61, in *ibid.*, p. 289. Enfin, on relève encore aux dernières pages deux occurrences cf. p. 108, *ibid.*, p. 315.

⁹¹² J. Triana, *Fiesta*, op.cit., p. 224 et 225.

⁹¹³ Traduit de : « Pero, ¿ que esta pasando, Dios de Dios ? ¿ De que hablan ? », *ibid.*, p. 227.

⁹¹⁴ Traduit de : « ¿ Y aqui es donde papi quiere hacer la fiesta ? ¿ Y esa gente que hace ahi sentada ? », *ibid.*, p. 231. Voir aussi p. 264 où Rosi « *mira al publico como si fuera un espejo y se unta crema en el rostro y en los brazos* ». Nous traduisons : « *regarde le public comme si c'était un miroir et s'étale de la crème sur le visage et les bras.* »

⁹¹⁵ Traduit de : « *dandole la espalda al publico* », *ibid.* p. 275.

⁹¹⁶ Traduit de : « *como si se dirigiera al publico* », *ibid.*, p. 31.

⁹¹⁷ Traduit de : « *de espaldas al publico* », *ibid.*, p. 64.

⁹¹⁸ Traduit de : « *Aquella logica absurda no era mas que un circulo de tiza caustico trazado por el distanciamiento de Bertolt Brecht para que los personajes caminaran en un circulo vicioso* », M. Montes Huidobro, *Exilio*, op.cit., p. 28.

Les auteurs cubains reprennent aussi massivement notre technique consistant à indiquer discrètement au public les enchâssements et les jeux spéculaires grâce à de courtes appositions didascaliques précédant les répliques. En jouant sur leur prolifération et leur variation dans la répétition, ils parviennent même à créer une forme nouvelle et brève de poésie métathéâtrale. Dans *La Noche de los asesinos* par exemple, J. Triana décline toute une série de didascalies commençant par le suggestif comparatif « *como* ». J. Semprún ne les restitue pas systématiquement dans sa traduction, si bien qu'il convient de citer exceptionnellement le texte en espagnol afin d'en restituer le rythme et la musicalité, à la fois obsédante et évocatrice. Lalo est notamment « *como un señor muy importante*⁹¹⁹ », Beba improvise « *como la madre*⁹²⁰ », Cuca « *como un fiscal*⁹²¹ » et tous trois saluent des invités invisibles « *como si les estrechara las manos*⁹²² ». De plus, J. Triana ajoute un subtil jeu de variation sur de brèves indications scéniques indiquant régulièrement des sorties de jeu tel que « *elle ne joue plus* »⁹²³ ou « *Cessant de jouer*⁹²⁴ ». Partout, comme un refrain lancinant, subrepticement, de courtes appositions signalent donc au spectateur les glissements fictionnels.

Il en va exactement de même dans les pièces de M. Montes Huidobro. Dans *Exilio*, les « *théâtral*⁹²⁵ », « *emphatique*⁹²⁶ », « *Grandiloquent*⁹²⁷ », « *fataliste de façon théâtrale*⁹²⁸ », « *mélodramatique et théâtrale*⁹²⁹ » ou encore « *brechtienement*⁹³⁰ » fourmillent et alternent avec les « *naturel*⁹³¹ », « *sincère*⁹³² » tout en guidant le spectateur. Du moins, le croit-on, à première lecture, car très vite le lecteur détecte aussi des indications scéniques en demi-teintes telles que « *avec une certaine théâtralité*⁹³³ » ou « *il y aura quelque chose de conventionnel dans le geste ; néanmoins, ce ne sera pas du tout*

⁹¹⁹ J. Triana, *La Noche de los asesinos*, op.cit., p. 12. Nous traduisons par : « *comme un homme important* », C. Semprún traduit par : « *jouant les importants* », *Théâtre latino-américain contemporain*, op.cit., p. 270.

⁹²⁰ *Ibid.*, p. 14. Nous traduisons par : « *comme la mère* », C. Semprún traduit par : « *jouant la mère* », in *ibid.*, p. 271.

⁹²¹ *Ibid.*, p. 13. Nous traduisons par : « *comme un procureur* », C. Semprún traduit par : « *idem* », in *ibid.*, p. 305.

⁹²² *Ibid.*, p. 13. Nous traduisons par : « *comme s'ils saluaient des personnages imaginaires* », C. Semprún traduit par : « *saluant les personnages imaginaires* », in *ibid.*, p. 271.

⁹²³ Traduit de : « *fuera de situacion* », *ibid.*, p. 43, in *ibid.*, p. 286.

⁹²⁴ Traduit de : « *saliendo de situacion* », *ibid.*, p. 40, in *ibid.*, p. 284.

⁹²⁵ Traduit de : « *teatral* », M. Montes Huidobro, *Exilio*, op.cit., p. 12 et 18.

⁹²⁶ Traduit de : « *enfática* », *ibid.*, p. 14.

⁹²⁷ Traduit de : « *grandilocuente* », *ibid.*, p. 13.

⁹²⁸ Traduit de : « *teatralmente fatalista* », *ibid.*, p. 27.

⁹²⁹ Traduit de : « *melodramatica teatral* », *ibid.*

⁹³⁰ Traduit de : « *brechtianamente* », *ibid.*, p. 42.

⁹³¹ Traduit de : « *natural* », *ibid.*, p. 14.

⁹³² Traduit de : « *sincera* », *ibid.*, p. 16.

⁹³³ Traduit de : « *con cierta teatralidad* », *ibid.*, p. 15 et p. 18.

*faux*⁹³⁴ », qui finissent en fait par accroître la confusion entre pièce-cadre et pièce encadrée. Certaines didascalies externes exhaustives accentuent encore notre égarement telle la didascalie liminaire : « *Victoria entre. Elle tient un livret à la main. Le dialogue doit garder un ton superficiel*⁹³⁵ » qui invite à imaginer qu’a lieu un glissement vers un second niveau dramatique. Erreur fatale si l’on en juge par la suite : « *sans perdre le double sens qui se dégage de certains textes. Le caractère de cette scène, et particulièrement la première partie de celle-ci, doit contraster avec la “théâtralité” des séquences qui se déroulent dans la seconde partie de l’acte*⁹³⁶. » Impossible, dès lors, de savoir si la première scène est vraiment une représentation théâtrale ! Enfin, les didascalies implicites de Román sur la guillotine indiquant qu’il n’a pas choisi ce décor et qu’il ne comprend pas sa présence, deviennent aussi des textes parodiques ne révélant finalement, comme chez Giraudoux dans *L’Impromptu de Paris*, aucune information concrète sur le décor de l’intra-pièce. Comme sur la scène française moderne, donc, ici aussi désormais, les didascalies externes et internes ne constituent plus de simples marqueurs textuels du dispositif métathéâtral, elles y participent, en deviennent un élément principal tout en nous dupant parfois, insidieusement, sur son contenu. Véritables condensations des didascalies exhaustives et parodiques qu’elles soient ionesciennes, giralduciennes ou genétiennes, elles montrent dans une poésie métathéâtrale lapidaire, que toute la pièce aussi va jouer sur l’illusion scénique et ses marqueurs.

b - La disparition totale des marqueurs linguistiques dans le texte

Enfin, comme sur la scène française, la production métathéâtrale moderne cubaine présente aussi régulièrement un effacement des repères stylistiques et une forme d’uniformisation des niveaux de langues entre pièce-cadre et pièce encadrée. Plus rien non plus n’y différencie visiblement, ou à la lecture, les différents niveaux diégétiques. Le vocabulaire familier et les jurons de la pièce intérieure de *Su Cara mitad* franchissent les frontières de la fiction collective et se retrouvent ainsi dans la réalité-cadre constituée par ces dernières répliques lucides de María : « Le Tiznado va être furieux. Pourquoi tu ne le

⁹³⁴ Traduit de : « *algo convencional en el gesto ; sin embargo , no es del todo falso* », M. Montes Huidobro, *Exilio*, op.cit., p. 14.

⁹³⁵ Traduit de : « *Entra Victoria.Trae un libreto en la mano. El dialogo debe mantener un tono superficial* », *ibid.*, p. 11.

⁹³⁶ Traduit de : « *sin perderse el doble significado que se desprende de algunos textos. El caracter de esta escena, particularmente hacia la primera parte de la misma, debe contrastar con la « teatralidad » de las secuencias que se desarrollan en la segunda parte del acto* », *ibid.*, p. 11.

lâches pas, Raúl ? Pourquoi tu ne te reposes pas et ne lui fais pas sauter la cervelle ? Pourquoi ne lui donnes-tu pas le coup de grâce⁹³⁷ ? » Et dans *Funeral en Teruel*, le contraste perpétuel entre le lyrisme des pièces internes de Doña Isabel et les chants ou expressions populaires et grivoises des personnages de la pièce externe se moquant de son romantisme éthéré finit par évoluer en une unité langagière nouvelle, baroque et poétique. L'auteur le corrobore dès sa préface :

Par moments, ce drame suit le modèle du vaudeville et va jusqu'à adopter le ton guarachero du théâtre bouffe [...] Cela évolue néanmoins, chorégraphiquement, vers un « ballet moderne » où les « saigneurs » et les « caprices » sont associées à une sorte de cantate et / de « récitatif lyrique ». Il ne manque pas non plus, si on en veut, de « nu » et à travers ce mélange de genres et de styles, *Funeral en Teruel* est conçue comme un grand spectacle globalisant des styles complémentaires et même opposés⁹³⁸.

Enfin, dans *Exilio*, des guillemets soulignent encore les passages du texte enchâssé, cela ne constitue plus qu'une indication partielle, correspondant uniquement aux passages lus du texte en cours de rédaction. La didascalie suivante en témoigne : « *Les parties entre guillemets seront lues*⁹³⁹. »

Les dramaturges cubains font donc bien plus qu'adopter la technique française des pièces modernes métathéâtrales consistant à effacer les marqueurs linguistiques qui permettaient encore au Grand Siècle de proposer au public au cœur du discours et donc, sans changement de niveau dramatique, des signes codés signalant l'enchâssement et les jeux de spécularité. Désormais, sous leur plume, même leurs rares vestiges se moquent d'eux-mêmes et deviennent d'autres outils permettant non plus seulement de désigner clairement les différents niveaux diégétiques mais aussi de renforcer leur indifférenciation. Ce goût fréquent pour l'indifférenciation nous mène enfin tout naturellement à aborder la question de la conscience de la théâtralité permanente ou du « theatrical existentialism » dans les jeux de rôles cubains.

⁹³⁷ Traduit de : « El Tizado se va a poner furioso con todo esto. ¿ Por qué no lo sueltas, Raúl ? ¿ por qué nà descansas y le destapas la tapa de los sesos ? ¿ Por que no le das el tiro de gracia ? », M. Montes Huidobro, *Su Cara mitad*, op.cit., p. 702.

⁹³⁸ Traduit de : « Por momentos sigue la línea del vodevil que se orienta hacia el tono guarachero del « bufo », [...] Esto, sin embargo, evoluciona, coreográficamente, hacia un « ballet moderno » donde sangradores y caprichos están asosiados a una especie de « cantata » y / « recitativo lírico ». No falta, si se quiere, el « destape », y mediante esta mezcla de géneros y estilos *Funeral en Teruel* está concebida como un gran espectáculo globalizador de factores complementarios y hasta opuestos », M. Montes Huidobro, *Funeral en Teruel*, op.cit., p. 15.

⁹³⁹ Traduit de : « *Les partes entre comillas serán leídas* », M. Montes Huidobro, *Exilio*, op.cit., p. 27.

3) Prolifération des jeux de rôles et conscience de la théâtralité permanente (« theatrical existentialism »)

Dès la fin des années 50, sur la scène cubaine aussi, le rôle dans le rôle finit par contaminer le rôle premier effaçant ainsi irrémédiablement le regard critique du personnage sur son jeu théâtral enchâssé ainsi que l'existence d'une métalepse dramatique implicite. Dans ses recommandations scéniques pour *La Noche de los asesinos* par exemple, J. Triana souligne d'emblée que les personnages restent identiques quand ils se mettent à jouer un second rôle ou que « *Quand ils tiennent d'autres rôles que les leurs, les personnages doivent se comporter avec une simplicité et une spontanéité parfaites. Ils n'ont besoin, pour s'identifier à d'autres personnages, d'aucun accessoire, d'aucun artifice*⁹⁴⁰. » Dès lors, logiquement, les acteurs oublient souvent les limites de leurs rôles, et en sortent régulièrement pour exprimer leur confusion, telle Beba qui perd de vue un instant son statut de fillette et s'exclame en son nom : « Je n'en peux plus... ma tête éclate⁹⁴¹... » Ainsi, l'être et le paraître, la personne et le personnage, s'assemblent et se confondent, ou comme le dit Geneviève Serreau à propos d'une pièce de Jean Genet : « tout se mêle et se contamine, si bien que la vie finit par se perdre dans le limbe de la toile fictionnelle⁹⁴². » Beba elle-même finit d'ailleurs par noter discrètement cette absorption ou cette perversion progressive de son rôle premier par celui de la fiction lorsqu'elle dit : « L'embêtant, c'est qu'on s'habitue⁹⁴³... ». Comme, dans *Les Bonnes* donc, d'acteurs et autospectateurs lucides de leur propre jeu, les trois frères deviennent des dupes, dépourvus d'identité réelle, et effacent le changement de niveau dramatique qu'instaurait encore initialement leur regard critique sur leur propre prestation.

De même, chez V. Piñera, la frontière entre personnage et personne est désormais effacée au point d'aboutir à une forme de *one man show* permanent. « Retrouve tes esprits⁹⁴⁴ » dit en effet Tota à Tabo au tomber de rideau afin qu'il sorte de son rôle de nouveau-né, alors même qu'elle lui disait au tout début, afin qu'il quitte son rôle de vieux : « mon petit vieux, retrouve tes esprits⁹⁴⁵ », en montrant ainsi que le *theatrical*

⁹⁴⁰ Traduit de : « *Los personajes, al realizar las in incorporaciones de otros personajes, deben hacerlo con la mayor sencillez y espontaneidad posibles* », J. Triana, *La Noche de los asesinos*, op. cit., p. 2, par C. Semprún, *La Nuit des assassins*, op.cit., p. 264.

⁹⁴¹ Traduit de : « No puedo. La cabeza me va a estallar », *ibid.* p. 40, in *ibid.*, p. 284.

⁹⁴² Geneviève Serreau, *Histoire du « nouveau théâtre »*, Paris, éd. Gallimard, « Idées », 1966, p. 135.

⁹⁴³ Traduit de : « Lo malo es que uno se acostumbra », J. Triana, *La Noche de los asesinos*, op. cit., p. 52, par C. Semprún, *La Nuit des assassins*, op.cit., p. 290.

⁹⁴⁴ Traduit de : « Vuelve a tu materia », V. Piñera, *Dos Viejos pánicos*, op.cit., p. 14.

⁹⁴⁵ Traduit de : « viejito, vuelve a tu materia », *ibid.*, p. 75.

existentialism beckettien n'est jamais loin de ce que l'on pourrait nommer la constante transfiguration piñerienne.

Dans *Les Nonnes*, É. Manet met en scène des hommes qui sont aussi finalement toujours en représentation puisqu'ils s'interpellent sans cesse comme s'ils étaient les femmes qu'ils jouent. Alors même que la Señora est morte, la Sœur supérieure continue à nommer son camarade masculin « Sœur Angela » tandis que cette dernière lance à leur troisième compère un « crétine⁹⁴⁶ » tout aussi significatif. Grâce à ce travestissement permanent, et cette absence de recul ou de regard encadrant sur leur propre performance théâtrale, É. Manet exhibe donc aussi, comme dans *Le Funambule*, des hommes protéens privés d'essence propre, des individus images ne renfermant que des images fantasmatiques.

Des pièces de J. Triana à celles de É. Manet, le rôle dans le rôle devient aussi un véritable champ d'investigation et de création dramaturgiques pour nos auteurs cubains fins connaisseurs des procédés spéculaires français.

4) Les références au théâtre dans le théâtre des pièces françaises

Les dramaturges cubains reprennent largement les jeux spéculaires reposant sur le théâtre sur le théâtre. Dans *Exilio*, M. Montes Huidobro propose un jeu intertextuel explicite non seulement entre l'une de ses pièces internes et *La vida es sueño* de Calderón de La Barca⁹⁴⁷ mais aussi et surtout entre sa pièce externe et *Les Bonnes* du dramaturge français J. Genet. Dès le lever de rideau, on apprend que Victoria, l'actrice qui joue les deux pièces enchâssées différentes a également interprété *Les Bonnes* de J. Genet :

VICTORIA : Et je pense continuer ainsi. Je ne suis pas de celles qui passent leur journée derrière les fourneaux. Même pas au théâtre.

MIGUEL : Mais tu as joué *Les Bonnes*.

VICTORIA (*théâtrale*) : Ce fut un acte rituel⁹⁴⁸.

Puis plus loin, Victoria mentionne même le dramaturge français : « Je me contente d'un appartement à La Rampa. Sinon après, on a des histoires avec les bonnes. J. Genet m'a

⁹⁴⁶ É. Manet, *Les Nonnes*, *op.cit.*, p. 18-19.

⁹⁴⁷ Par-delà la proximité entre le titre *La Vida breve* et *La vida es sueño*, Miguel annonce qu'il est « Victima del complejo de Segismundo » et entame un rapprochement entre *La vida es sueño* et sa condition dans le régime révolutionnaire. On note aussi l'amusante réplique : « Se dan cuenta que Calderón era comunista », M. Montes Huidobro, *Exilio*, *op.cit.*, p. 46-47. Nous traduisons : « victime du complexe de Sigismond » et « Ils se rendent compte que Calderón était communiste »

⁹⁴⁸ Traduit de : « VICTORIA : Y así pienso seguir. Yo no soy de las que se meten en la cocina. Ni siquiera en el teatro. / MIGUEL : Pero tú hiciste *Las Criadas*. / VICTORIA : (*Teatral*) Aquello fue un acto ritual. », *ibid.*, p. 12.

traumatisée et j'ai horreur d'être madame⁹⁴⁹ ». Enfin, suite à l'une de ses tirades, Miguel, son ami, poète et acteur, s'exclame : « Magnifique ! Splendide ! La grande actrice transcende le succès de la représentation des *Bonnes*⁹⁵⁰ ». Dès lors le théâtre dans le théâtre de *Exilio* se redouble d'une référence au théâtre dans le théâtre des *Bonnes*.

Dans *Funeral en Teruel*, de M. Montes Huidobro, le théâtre dans le théâtre d'Isabel est cette fois parsemé de citations de *Los Amantes de Teruel* de Hartzenbusch et surtout d'allusions à *Antigone* de J. Anouilh. « Dans les sentiments d'Isabelle transparaît une préoccupation pour l'acte de choisir qui évoque Antigone de J. Anouilh⁹⁵¹ » écrit aussi le critique José A. Escarpanter. La diversité géographique des jeux intertextuels du métathéâtre de M. Montes Huidobro permet de dépasser les frontières culturelles nationales afin de trouver de nouvelles racines, de nouvelles sources d'inspirations et de réaffirmer *in fine* explicitement l'héritage métathéâtral français.

Dans *Un balcon sur les Andes*, l'auteur insère des allusions plus subtiles encore au *Balcon* de J. Genet. Par-delà la similitude des titres, la réplique suivante : « Associer théâtre et bordel, quoi de plus intelligent⁹⁵² ? » renvoie clairement au bordel théâtral d'Irma. Puis, dans la deuxième partie que le colonel veut offrir au président Palomarés une représentation théâtrale française. Enfin, on lit que depuis le coup d'état de Louis-Napoléon, en France, « Le théâtre bat son plein⁹⁵³ ».

Mais c'est surtout V. Piñera qui offre l'exemple le plus probant dans *Dos Viejos pánicos*. Dix ans après *Fin de partie* et le « à moi de jouer » de Hamm, Tota semble déjà lui répondre en écho « c'est à toi de jouer⁹⁵⁴ ». De plus, comme dans la pièce de S. Beckett et dans *Les Chaises* de E. Ionesco, la représentation enchâssée des deux vieux cubains consiste en partie à jouer au nourrisson et à reproduire le schéma affectif parental. Tabo, ce « niño », dit à Tota « Ne fais pas ça à ton Tabo⁹⁵⁵ », tout comme le Vieux des *Chaises* venait s'asseoir sur les genoux de la vieille et lui demandait de lui chanter une chanson ou comme Nagg aussi, qui suppliait sa femme de lui donner un baiser sur un ton pour le moins enfantin. Ce rapprochement avec les pièces intérieures françaises est même encore accentué par l'utilisation des aliments dans la mise en scène de Tabo et Tota. On retrouve

⁹⁴⁹ Traduit de : « Me conformo con un apartamento en La Rampa. Después vienen los líos con las criadas. Tengo el trauma de Genet y me horroriza ser señora », M. Montes Huidobro, *Exilio*, op.cit., p. 22-23.

⁹⁵⁰ Traduit de : « ¡ Magnífico ! ¡ Estupendo ! ¡ La gran actriz supera el éxito de *Las Criadas* ! », *ibid.*, p. 23.

⁹⁵¹ José A. Escarpanter, « *Funeral en Teruel* y el concepto de la hispanidad », in M. Montes Huidobro, *Funeral en Teruel*, op.cit., p. 13.

⁹⁵² É. Manet, *Un balcon sur les Andes*, op.cit., p. 39.

⁹⁵³ *Ibid.*, p. 110.

⁹⁵⁴ Traduit de : « ahora te toca a ti », V. Piñera, *Dos Viejos pánicos*, op.cit., p. 25.

⁹⁵⁵ Traduit de : « no le hagas eso a tu Tabo », *ibid.* p. 31.

en effet l'usage beckettien de la galette donnée en récompense au petit. Notons aussi que le leitmotiv de la boisson maternelle, qu'il s'agisse de la bouillie beckettienne ou de son avatar ionescien, le verre de lait, fait également partie du rituel et des accessoires de scène de ce vieux couple cubain.

Enfin, plus subtilement encore, V. Piñera reprend même la dimension intertextuelle et mythotextuelle du théâtre à son miroir ionescien. On se souvient que dans *Les Chaises*, la comédie intérieure des vieux semble revoir et corriger les mythes de Philémon et Baucis et de Tristan et Yseult. Comme le couple grec et le couple celtique, les vieux accueillent sous leur « toit » misérable la visite d'un empereur⁹⁵⁶, d'un « sauveur » et d'un messager... bègue et muet. Toutefois, à l'inverse des couples mythiques unis dans l'au-delà, les personnages de E. Ionesco meurent au même moment, séparés et conscients de l'être, de façon absurde dans un univers absurde. V. Piñera va encore plus loin puisqu'au-delà de la reproduction de la parodie du schéma mythique initial, au-delà de l'attente anxieuse par un couple de vieillards de la venue d'un employé de l'administration aussi quelconque et insignifiant que l'empereur et le messager ionesciens, l'auteur procède à une reprise à la fois burlesque et atroce de l'épisode du philtre magique de la légende tristanienne. Tota, devenue une sorte de double grotesque d'Yseult, fait mine de boire et de faire boire à Tabo un élixir lui permettant non pas de retrouver l'amour mais plutôt d'oublier un amour passé, son propre amour :

TABO : Quand tu prendras ce toison, tu effaceras Paco du livre de ta vie.

TOTA : Toi d'abord, laisse-moi la moitié. Toi aussi tu dois effacer Paco de ta vie.

TABO : Mais Tota : Il ne s'est rien passé entre moi et Paco, je n'aurais pas pu⁹⁵⁷.

Et plus loin Tota toujours plus théâtrale : « Paco, Paco, je vais t'oublier pour toujours, pour toujours, pour toujours⁹⁵⁸. » Lors de leur scène finale des adieux, Tabo et Tota, condamnés à vivre ensemble comme Hamm et Clov ainsi que Le Vieux et La Vieille de E. Ionesco, ne meurent d'ailleurs pas, comme dans la légende, pour se métamorphoser poétiquement en deux arbres entrelacés. Au contraire, ils se transforment en nouveau-nés qui rêvent de vies séparées : « Tota (*avec une voix d'enfant*) : Quand je serai grande je me marierai avec Toni. Tabo (*avec une voix de fillette*) : Quand je serai grand je me marierai avec Lili⁹⁵⁹. » De l'attente de leur ridicule sauveur dans leur étouffant refuge et de l'épisode du poison à

⁹⁵⁶ Rappelons que « Empereur » est le nom donné à Dieu dans la religion orthodoxe.

⁹⁵⁷ Traduit de : « TABO : Cuando tomes este nepente borrarás Paco del libro de tu vida. / TOTA : Primero tú, déjame la mitad. También tú debes borrar a Paco de tu vida. / TABO : Pero Tota, yo nunca tuve nada con Paco No hubiera podido », V. Piñera, *Dos Viejos pánicos*, op.cit., p. 25.

⁹⁵⁸ Traduit de : « Paco, Paco, te voy a olvidar para siempre, para siempre... », *ibid.*, p. 26.

⁹⁵⁹ Traduit de : « TOTA (*con voz de niño*) : Cuando yo sea grande me voy a casar con Toni. / TABO (*con voz de niña*) : Cuando yo sea grande me voy a casar con Lili », *ibid.* p. 75.

cette réflexion sur l'impossible séparation de deux vieux êtres, il va sans dire que V. Piñera s'est largement inspiré de la complexité de la dimension intertextuelle et parodique du théâtre à son miroir ionescien.

Comme sur la scène française du vingtième siècle, dans le théâtre insulaire le procédé spéculaire de la citation dramatique devient donc exponentiel. Cette similitude entre des scènes situées de part et d'autre de l'Atlantique est d'autant plus frappante que les citations explicites cubaines renvoient directement à nos modèles modernes français et donc à des pièces proposant déjà de vertigineux jeux de miroirs intertextuels. Néanmoins, comme chez J. Genet, la tendance insulaire dominante est celle de l'accroissement voire de l'hypertrophie de la complexité des jeux intertextuels implicites reposant désormais sur tout un réseau de références discrètes et éparses mais toujours étonnamment françaises !

5) La préférence cubaine pour les jeux de miroir simples

Un lecteur attentif n'aura pas omis de noter que nous avons parfois utilisé les mêmes pièces cubaines dans nos sections consacrées à l'étude des jeux spéculaires complexes et simples. C'est que, comme nous l'avons vu sur la scène française, les enchâssements cubains ont mué et renversé la répartition des formes spéculaires classiques. L'effacement de la frontière entre pièce-cadre et pièce encadrante ainsi que de la distinction entre personne et personnage *via* un regard encadrant ont engendré une indéniable domination dans le répertoire insulaire des jeux de miroirs sans net changement de niveau dramatique.

Naturellement, à Cuba aussi, cette forme de « cannibalisme » ou d'anthropophagie des formes secondaires autonomes, si caractéristique du vingtième siècle, a complexifié considérablement toute construction de notion de degré de structuration et de fonction instrumentale entre les différents spectacles. Que ce soient les nouveaux enchâssements dénaturés, les cérémonies intérieures, les rôles dans le rôle permanents ou le nouveau théâtre sur le théâtre, on sait que de plus en plus, à leur tour, les dramaturges cubains refusent désormais d'asservir logiquement et visiblement leurs effets de spécularité. Et souvent enfin, également, l'effacement de toute intrigue au sens aristotélicien ainsi que du regard clair d'un spectateur extérieur enchâssant ces jeux spéculaires ne leur donne plus non plus l'apparence d'un prolongement visuel et une fonction décorative. Ce que les

nouveaux jeux de reflets cubains proposent, c'est au contraire une sublime démonstration de l'héritage du rejet français de tout puissant principe d'unité sensé visible ou encore dissimulé. Même les discrets liens encore tissés autour de l'exil dans *Su Cara mitad* ou dans *Fiesta* par exemple n'aboutissent et ne prônent qu'un illogisme et une négation de toute esthétique régulière et organisée. Seul un chaos ou une exhibition de la coupure et du fragment subsistent au tomber de rideau. Si, dans *Dos Viejos pánicos*, les deux vieux dotés de tous les maux du monde⁹⁶⁰ échappent encore à la cécité, quelques années plus tard, dans *Ceremonial de guerra*, Aracelio, avoue en qu'il est bel et bien aveugle et que de toute façon ils ne voient plus les spectacles incohérents et bigarrés que lui offrent ses camarades :

ÁNGEL : Tu es aveugle, Aracelio.
ARACELIO : Oui, je le sais déjà⁹⁶¹.

Après J. Genet, E. Ionesco, S. Beckett et bien d'autres, à leur tour, en somme, C. Felipe, V. Piñera, É. Manet, J. Triana et M. Montes Huidobro chassent tous, les techniques enchâssées donnant des clefs, respectant des règles ou des hiérarchies intellectuelles et esthétiques visibles ou dissimulées, dépassant ainsi même les pratiques auriques passées les plus osées.

⁹⁶⁰ V. Piñera, *Dos viejos pánicos*, op.cit., p. 13.

⁹⁶¹ Traduit de : « ÁNGEL : Estás ciego, Aracelio. / ARACELIO : Sí, ya sé », J. Triana, *Ceremonial de guerra*, Honolulu, éd. Persona, 1990, p. 32.

Nous voilà donc arrivés à notre tour au tomber de rideau du premier acte de notre étude consacré à l'analyse formelle du théâtre à son miroir. Depuis l'appropriation des techniques auriques jusqu'à l'exportation cubaine, cette analyse a permis de dégager une série d'archétypes structuraux de jeux spéculaires français nourrissant une fascination telle, qu'ils franchissent les frontières chronologiques et géographiques et engendrent dans le Nouveau Monde une profusion de merveilleuses adaptations. Des engouements ainsi que des réticences successivement révélées à l'égard de nos formes métadramatiques se dégagent alors une constante réflexion sur la conception de l'art théâtral passé et présent. Ce premier voyage effectué à travers des siècles, des territoires et des procédés multiples et bigarrés révèle que le théâtre à son miroir est une technique faisant constamment du texte théâtral une sorte d'histoire et de chronique littéraire dramatisée française et mondiale.

En optant d'abord pour des structures spéculaires dites « barbares » illustrant un rejet net, puis, une relative émancipation envers les codes dramaturgiques antiques et classiques, les jeux spéculaires de Lope, Rotrou, Corneille et des auteurs du dix-septième siècle lèguent en effet les premiers une merveilleuse trace de leur réflexion sur la tradition et l'actualité dramatique européenne. Loin de révéler, comme on pourrait s'y attendre, une opposition catégorique et stérile entre les Anciens et les Modernes, ou entre les baroques et les classiques, leur métathéâtre redessine un dix-septième siècle en demi-teintes, un siècle, où, comme le dit J. Rousset, le passage d'une esthétique baroque à une ère « classique » ne s'est opéré que progressivement et subtilement, un siècle en somme, où deux visions du monde et de l'art dramatique ont très longtemps coexisté. De Lope à Molière s'esquisse non pas l'histoire d'un tarissement, ou d'une passive acceptation d'une technique jugée subversive mais au contraire celle de sa permanence et de son appropriation en fonction des règles aristotéliennes en vigueur dans la France du Grand Siècle. L'histoire du théâtre à son miroir au dix-septième siècle, est donc moins celle d'une « littérature de confrontation⁹⁶² » que celle d'une littérature de discussion ou de dialogue toujours respectueuse du passé dramatique en général, des conditions de production et même de la réception et du goût du public actuel. Même si les jeux métadramatiques d'un Molière critiquent une part du répertoire français du moment, ils portent finalement surtout une volonté de créer un théâtre nouveau apprenant toujours à composer et exercer sa liberté à partir et au sein même des dogmes passés ou actuels. Ils annoncent ainsi un vingtième

⁹⁶² Manfred Schmeling, *Métathéâtre et intertexte, aspects du théâtre dans le théâtre*, Paris, éd. Lettres modernes, coll. « Archives des lettres modernes », 1982, p. 9.

siècle où le théâtre à son miroir prend aussi un caractère moins destructif que révérencieux envers les traditions dramatiques hispaniques et françaises ainsi qu'envers l'art théâtral actuel.

Si les enchâssements d'un Maeterlinck, d'un E. Ionesco ou d'un J. Genet présentent certes une distance parodique et parfois même une violation des structures classiques et modernes spéculaires, nous avons montré que ces subversions nécessitaient et reflétaient toujours une maîtrise parfaite et une connaissance profonde des procédés passés et actuels. Leurs jeux d'intertextualité soulignent d'ailleurs clairement leur révérence et leur reconnaissance envers des Pères et des maîtres de l'art dramatique.

L'étude des jeux spéculaires des auteurs cubains et de leurs citations françaises témoigne enfin d'une profonde connaissance et d'une respectueuse réflexion des auteurs insulaires envers les formes réfléchies françaises modernes. Si comme l'a écrit Dominique Chancé⁹⁶³, la poétique métadramatique du Nouveau Monde ou de la Caraïbe repose sur un écart et une différence avec l'Ancien, elle ne s'est pas non plus érigée à partir d'une simple contradiction avec l'Europe. Elle repose également et initialement sur un accord tacite voire symbiotique avec des formes françaises dont elle conserve aussi intensément la référence et le modèle. C'est en fait autant par opposition que par émerveillement envers les procédés spéculaires français que les auteurs cubains réunis ici s'adonnent avec prédilection aux explosions, implosions, fragmentations et autres déchiquetages de nos formes. J. M. Moura rappelle d'ailleurs cette formidable dualité ou cet amour-haine présidant à la formation des formes littéraires caribéennes en soulignant pertinemment, et dans le même temps une merveilleuse ironie historique :

[...] vis-à-vis des modèles et genres littéraires, les écrivains postcoloniaux se trouvent dans la situation des classiques français. Dans les deux cas, l'imitation des Anciens est un critère majeur de la légitimité littéraire, mais nous nous trouvons loin d'une soumission stérile. Comme pour Racine et Euripide ou La Fontaine et Phèdre, il s'agit d'une soumission transgressive aux genres anciens, antiques dans un cas, européens dans l'autre. L'auteur postcolonial joue des instances de légitimation que sont les genres et les formes européens pour parvenir à exprimer son originalité⁹⁶⁴.

Dans le répertoire métathéâtral du vingtième-siècle, la distance n'est donc toujours pas le signe d'une aversion mais plutôt celui d'une foi et d'une confiance renouvelées des hommes de lettres envers notre art théâtral et ses virtualités.

N'oublions pas néanmoins la part la plus sombre de l'histoire littéraire immanente au théâtre à son miroir, celle qui démontre que le subtil regard sur la tradition ou la

⁹⁶³ Dominique Chancé, *Poétique baroque de la Caraïbe*, Paris, éd. Karthala, coll. « Lettres du sud », 2001.

⁹⁶⁴ Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, éd. PUF, coll. « Ecritures francophones », 1999, p. 67.

contemporanéité se double parfois d'un regrettable aveuglement envers certains répertoires contemporains dramatiques. L'isolement de la production espagnole spéculaire moderne en témoigne. Tout en construisant une histoire littéraire faite d'incroyables discussions et de regrettables silences entre des œuvres séparées par plus de trois siècles et par des milliers de kilomètres, le théâtre à son miroir français retrace même l'évolution de nos échanges et de notre fermeture littéraire et sociologique envers des littératures étrangères. Au portrait d'un Grand Siècle mêlant déjà une admiration secrète et un vif rejet envers la littérature aurique, il superpose une saisissante image d'une modernité française lui livrant un véritable hommage. Et à la vision d'un théâtre à son miroir cubain esquissant de nouveaux stéréotypes envers les productions hispaniques, il substitue aussi finalement une étonnante filiation française ainsi qu'un droit à la créolisation.

Si le théâtre à son miroir a une fonction historique inhérente, c'est enfin surtout, parce qu'il parvient à la gageure de proposer une description précise de l'évolution d'une réflexion consacrée à la place et aux possibilités du langage dans notre théâtre. S'il est vrai que les jeux spéculaires des dramaturges dix-septiémistes révèlent leur confiance illimitée dans le pouvoir des mots et du discours, l'étude des didascalies, de la ponctuation et du paratexte métathéâtraux a montré que certains d'entre eux accordent déjà une grande importance au langage scénique et corporel.

Bien avant que Molière ne joue de tout son corps à la manière des comédiens *dell arte*, nous avons vu que les didascalies métathéâtrales de Corneille sur les réactions de Pridamant faisaient résonner la voix d'un auteur particulièrement soucieux des effets scéniques associés au dialogue.

De même, l'étude des indications scéniques de Rotrou sur les mouvements, le ton de la pièce intérieure de la troupe de Genest ou encore les réactions de la cour romaine unissaient étroitement le geste à la parole, et rendaient sensible ce que disait le discours, en l'accompagnant, en le structurant mais aussi en le complétant et en lui servant de contrepoint. Alors qu'à cette époque en France, le paratexte se contentait encore très souvent de décrire les actions de celui qui parle, les jeux spéculaires de Rotrou montraient ainsi qu'il existait néanmoins des auteurs très attentifs à la contenance et aux gestes de celui qui écoute et qu'ils maîtrisaient parfaitement les jeux de regards et la puissance expressive de la contenance muette.

Dès lors, cette analyse prouve le bien-fondé de la remarque de L. Picciola dans son étude l'influence de la dramaturgie espagnole sur Corneille :

Corneille n'envisage le théâtre que dans la perspective moderne d'une complémentarité des paroles et des gestes et il est à cet égard beaucoup moins classique que ne le fait sa réputation. En lisant les *comedias*, il a donc dû se montrer attentif, sans mépris, au sens que les gestes y ajoutaient⁹⁶⁵.

Elle indique aussi que cette remarque doit aujourd'hui s'étendre à d'autres dramaturges dit « classiques » et que « le verbe » ne règne en fait pas sans partage sur la scène des seizième et dix-septième siècles.

À l'inverse, si le théâtre à son miroir marionnettique, pantomimique, cirquassien et même cinématographique du vingtième siècle a souligné la « crise du verbe » du théâtre moderne ainsi que le rôle prépondérant accordé au langage corporel, les enchâssements interlittéraires, la poétique métathéâtrale didascalique, et enfin les cérémonies aux incantations ritualistiques ont reconstruit en parallèle un indéniable éloge du langage parlé, en invitant à cette symbiose de jeu évoquée par Claudel où « Ce n'est pas un acteur qui parle, c'est une parole qui agit⁹⁶⁶ ».

Par-delà son charme, le théâtre à son miroir moderne ordonne donc aussi de reconsidérer nos hâtives et habituelles divisions entre « siècle du verbe » et « siècle du corps » ou entre théâtre du texte et théâtre de la représentation. Redonnant ses lettres de noblesse au corps sur la scène du dix-septième et réinstaurant le pouvoir du verbe dans le répertoire désenchanté du vingtième, il fait même émerger les prémisses d'une histoire dramatique française nouvelle car plus nuancée. La révolution de la scène moderne aurait-elle la même place et cette si pesante et tacite domination dans une histoire dramatique rappelant en permanence qu'au dix-septième siècle la subordination du spectacle au texte n'est pas totale et qu'au vingtième la soumission du texte à la représentation n'est qu'apparence trompeuse ? Il est permis d'en douter. Ce qui est sûr néanmoins, la concrétisation d'un tel projet révélerait que de l'âge classique à l'âge moderne le paysage dramatique français est encore plus riche et plus varié qu'il n'y paraît.

Somme toute, parce qu'il propose une réflexion sur la production et la critique dramatique passée et contemporaine, parce qu'il décrit les dialogues entre les différentes scènes européennes et mondiales et parce qu'il présente enfin l'histoire d'une constante

⁹⁶⁵ L. Picciola, *Corneille et la Dramaturgie espagnole*, op.cit., p. 32.

⁹⁶⁶ Claudel, Extrait de la lettre au professeur Miyajima du 17 novembre 1926, in *Paul Claudel, Supplément aux œuvres complètes additionné d'un index général alphabétique*, tome IV, éd. Bibliothèque l'âge d'homme, coll. « Centre Jacques Petit », p. 99.

dialectique entre langage verbal et corporel sur notre scène, le théâtre à son miroir français est un procédé servant une fabuleuse et surtout nouvelle histoire dramatique littéraire. Invitant à repenser une histoire littéraire française à partir de la poétique de la trace et d'un non-système de pensée qui, bien qu'intuitif, fragile, ambigu conviendrait mieux à l'extraordinaire complexité et multiplicités des influences de notre théâtre dans le monde, il encourage à poursuivre les recherches effectuées actuellement par la critique postcoloniale et à l'étendre à toute notre histoire dramaturgique afin de poursuivre et de concrétiser enfin une vaste et véritable histoire littéraire française de la Relation, de l'échange, et de la manière dont elle entre en contact avec d'autres racines ou d'autres identités mutantes.

UNIVERSITÉ DE PARIS OUEST NANTERRE LA DÉFENSE
École doctorale 138 Lettres, Langues, Spectacles
&
UNIVERSITÉ COMPLUTENSE DE MADRID
École doctorale de Littérature Française

Théâtres à leur miroir
(XVII^e et XX^e siècles)
Facettes françaises et francophiles
d'un procédé à l'espagnole

Thèse de doctorat en littérature française effectuée par Séverine Reyrolle

Volume 2

DEUXIÈME PARTIE

LE THÉÂTRE À SON MIROIR : UNE FORME QUI FAIT SENS

TABLE DES MATIÈRES DE LA SECONDE PARTIE

Deuxième partie : Le théâtre à son miroir : une forme qui fait sens 276

I. Sens mystique, sens profane des représentations intérieures : du symbole de l'Homme au comédien à part entière 282

- A) Du comédien-Homme à l'actrice tentatrice..... 282
 - 1) Sécularisation de la figure du comédien au Grand Siècle..... 282
 - 2) Féminisation de la scène du Grand Siècle..... 291
 - 3) Inadaptation et provocation des comédiens et comédiennes du vingtième siècle..... 296
- B) De la scène piédestal à la scène échafaud..... 300
 - 1) De l'art d'être un bon comédien..... 300
 - 2) Relativiser les talents des acteurs contemporains 307
- C) De la défense du précaire à la critique de la star 311
 - 1) Une lente professionnalisation 311
 - 2) La loi de commercialisation du théâtre 315
- D) Apologie des vertus pédagogiques du théâtre ; critique des prétentions didactiques 318
 - 1) L'influence des Jésuites ou pour un théâtre majoritairement didactique 318
 - 2) Le refus de toute communication 319
- E) Condamnation du critique de théâtre et appel à une nouvelle critique du théâtre au théâtre 323
- F) Le miroir, symbole de prudence : l'illusion théâtrale célébrée puis condamnée.. 326
 - 1) Le goût pour l'*engaño* 326
 - 2) *Desengaño* à la française..... 328
- G) Penser l'illusion grâce à la complexité des jeux de miroir..... 336
- H) Critique nouvelle de l'auteur et vanité de l'acte d'écriture 340

II. Désacralisation progressive de la mise en scène du pouvoir : du rôle de roi à la comédie des politiques 345

- A) De la célébration du pouvoir de Dieu à sa négation..... 345
 - 1) Variations françaises et espagnoles autour de la représentation de l'omnipotence divine 346
 - 2) Des pouvoirs du démiurge ou du sage à l'art de régner sur soi de l'honnête homme 352
 - 3) Dénî de Dieu et refus de toute autorité ecclésiastique 356
- B) De la contestation du pouvoir royal à celui des classes dirigeantes 362
- C) De la comédie des mondains à la comédie des hommes 372

D) Refléter le chaos du monde, générer un nouveau monde.....	384
III. Représentations enchâssées du Mystère de l'Homme et de l'intimité mystérieuse du Moi 392	
A) Des premières intuitions du <i>theatrum mentis</i> à la démonstration des différentes instances de la psychologie humaine.....	392
B) De la mise au jour du lien corps / psyché à la théâtralisation de l'intime individuel	404
1) Le « cas Argan » : une conjuration de la rupture entre le corps et l'âme.....	404
2) Narcissisme en spectacle et projection scénique des pulsions et fantasmes libidinaux et « originaires »	406
3) Pulsions de destruction, pulsions meurtrières	416
C) Le théâtre à son miroir, outil nosographique	421
1) Névroses	422
2) Psychoses et délires	426
D) Les vertus thérapeutiques du théâtre à son miroir ?	436
1) Des vertus de la théâtralisation de la catharsis puis du psychodrame	436
2) La Mort libératrice : le théâtre à son miroir comme « tropulsion » de vie.....	441
3) Acceptation de l' <i>homo ludens</i> et compensation esthétique.....	444

Il s'agit désormais, non plus de distinguer les différentes formes du procédé ou les fonctions des spectacles enchâssés dans l'action principale du strict point de vue de l'économie de la pièce, mais de mettre en lumière les multiples sens supplémentaires qu'apporte le théâtre à son miroir à une œuvre prise dans son intégralité.

S'il est vrai que toutes les pièces spéculaires présentent une réflexion profonde sur le théâtre, ou si, comme l'écrit Irène Andres-Suarez, « de la même manière que le Narcisse de la mythologie se regardait dans l'eau de la source, le théâtre se regarde dans sa pièce interne⁹⁶⁷ », des nuances existent entre les traitements proposés successivement par nos dramaturges et nécessitent une analyse propre. Entre la vision majoritairement religieuse du théâtre et du comédien que proposent les représentations intérieures d'*El Gran Teatro del mundo*, de *Lo Fingido verdadero* ou du *Véritable Saint Genest*, et la conception franchement profane de la scène et de ses professionnels de nombre de pièces du vingtième siècle, tout un monde se dessine et impose de poursuivre nos recherches afin de révéler, comment et pourquoi, nous sommes passés de la conception d'une scène mystique et du rôle « d'Homme » à celui d'une scène profane simplement dotée de « comédiens ».

Le glissement depuis une « scène-piédestal » démontrant, à la façon d'un Corneille, *hic et nunc* les talents des personnages de comédiens, à une « scène-échafaud » ou aux moqueries giralduciennes à l'égard des prétentions de ces derniers, interroge aussi grandement. L'abîme entre l'éloge des acteurs de l'illusion théâtrale et des dramaturges, proposé souvent dans *L'Illusion comique*, et la destruction totale de nos repères ainsi que la dimension épидictique d'œuvres comme *L'Impromptu de Paris* ou *Les Bonnes*, existe-t-il vraiment ? Au sein d'un même siècle, en outre, la description des comédiens ainsi que la réflexion sur l'illusion ne varient-elles pas sensiblement entre les structures d'un Rotrou et d'un Corneille, d'un Giraudoux et d'un J. Genet, ou encore, au sein de pièces aussi riches que *L'Illusion Comique* ou *Le Balcon* ? La nécessité de s'attarder plus précisément sur la pensée du théâtre sur lui-même afin de mettre au jour les mécanismes intra et transséculaires qui semblent avoir conduit le théâtre à son miroir du vingtième siècle à jeter

⁹⁶⁷ Traduit de : « De la misma manera que el Narciso de la mitología se miraba en el agua de la fuente, el teatro se mira en su pieza interna », Irène Andres-Suarez, José Manuel López de Abiada et Pedro Raminéz Molas, *El teatro dentro del teatro : Cervantès, Lope, Tirso y Calderón*, editorial Verbum., p. 28. Anne Ubersfeld insiste aussi sur l'idée que le théâtre dans le théâtre permet toujours de découvrir la vérité du théâtre. Elle écrit qu'il voit « le dessous des cartes, le prestidigitateur montre ses tours », Anne Ubersfeld, « Le Théâtre dans le théâtre », in *Chaillot*, n°10, 1983, p. 12-13.

sur lui-même un regard résolument négatif et à se transformer en « anti-Narcisse » se fait impérieuse.

Par-delà cette profonde réflexion sur l'art dramatique, un second volet d'étude s'impose également dans la mesure où le théâtre à son miroir français recèle toute une pluralité de significations sociologiques et philosophiques présentant aussi de spectaculaires évolutions. Depuis *El Retablo de las Maravillas*, *La vida es sueño* et *Le Véritable Saint Genest* jusqu'au *Tableau des Merveilles* et au *Balcon*, la seconde scène, mystique ou laïque est également un lieu employé pour tenter de comprendre le fonctionnement du monde et surtout évaluer le Pouvoir. L'opposition visible entre la démonstration de l'omnipotence divine ou l'apologie du pouvoir du Monarque des pièces classiques et baroques et la dérision des politiques ainsi que la réflexion des dangers pour tous de l'exercice du pouvoir du vingtième siècle en témoigne.

Néanmoins, les subtilités de dramaturges comme Molière ou Claudel suggèrent qu'encore une fois, la division séculaire n'est peut-être pas si nette qu'il n'y paraît, qu'au dix-septième siècle une forme de dérision « laïque » dénonçant la vanités des apparences des courtisans pourrait coexister, et qu'à l'inverse, au vingtième siècle le pouvoir et ses ravages militaires ou encore la comédie du monde pourraient encore être contestés au regard de la toute-puissance de Dieu. Il faut donc à présent aussi interroger plus précisément la réalité et les subtilités de ce cheminement conduisant du « rôle royal » à la « comédie des politiques ».

Enfin, s'il est un plan sémantique du théâtre à son miroir qui mérite notre attention c'est sans aucun doute le niveau psychologique. Entre la démonstration des pulsions et de l'apprentissage de Sigismundo, la pratique « spectaculaire » de l'analyse que proposent les jeux spéculaires français d'un Gillet, d'un Brosse ou surtout d'un Molière et enfin la destruction de la conscience humaine, proposée par le métathéâtre d'un J. Genet ou d'un E. Ionesco, semblent s'esquisser encore des variations, voire des renversements des sens des jeux spéculaires, survenant tant sur de longues périodes que sur de très courts laps de temps. Les modalités selon lesquelles le théâtre à son miroir est capable non seulement d'inspecter, mais aussi de diagnostiquer et de soigner notre intériorité sont également très fluctuantes. Le dernier temps de notre étude devra et sera donc consacré aux représentations enchâssées du Mystère de l'Homme et à l'intimité mystérieuse du Moi révélée par le théâtre à son miroir français.

L'analyse précise de ces trois archétypes sémantiques du théâtre à son miroir (dramaturgique, politique et psychologique) ainsi que de leur évolution propre devrait ainsi permettre de déterminer s'il est vrai qu'au vingtième siècle les significations des jeux spéculaire baroques basculent complètement ou si des constantes sémantiques de notre procédé – telle la notion de « critique » – subsistent et contribuent également à l'envoûtement et à la passion anhistorique et transfrontalière qu'il génère. Elle montrera surtout qu'à la fascination formelle exercée à l'origine du théâtre à son miroir français, s'ajoute une admiration pour un support thématique, réfléchissant très précisément la pensée des auteurs qui s'y intéressent.

I. SENS MYSTIQUE, SENS PROFANE DES REPRÉSENTATIONS INTÉRIEURES : DU SYMBOLE DE L'HOMME AU COMÉDIEN À PART ENTIÈRE

Malgré le succès du théâtre à l'âge baroque, la société paraît loin d'être toute entière gagnée aux vertus de l'art du théâtre et aux mérites du métier de comédien. Dans l'Espagne du Siècle d'Or⁹⁶⁸ et surtout dans la France du Grand Siècle, l'Église considère encore l'acteur comme un être vil, qui défigure par ses singeries ou par sa vie de débauche et de légèreté la dignité humaine attachée à la ressemblance de Dieu. Lorsque le théâtre se dédouble, c'est donc d'abord très souvent afin de faire sa propre apologie et de réhabiliter la profession de comédien en rappelant sa nature sacrée et en en faisant même parfois un porte-parole de la parole divine. Des nuances entre la tradition espagnole et française se dessinent pourtant et méritent que nous nous y attardions un temps.

A) DU COMÉDIEN-HOMME À L'ACTRICE TENTATRICE

1) Sécularisation de la figure du comédien au Grand Siècle

Dans *El Gran teatro del mundo*, présenté pour la première fois au public espagnol en 1641, lors des fêtes du Corpus Christi de Valence, c'est la figure divine en personne, L'Auteur, qui convoque ses créatures que sont les comédiens et en fait un éloge sensible :

C'est donc ma compagnie qui devra y jouer.
Et puisque j'ai choisi les meilleurs acteurs et qu'ils sont mes compagnons,
Ce sont eux qui, dans le théâtre du monde,
Et les quatre parties qui le composent devront jouer la comédie⁹⁶⁹.

⁹⁶⁸ En Espagne, l'Église entretient avec le théâtre des relations très ambiguës. Elle lui emprunte ses comédiens pour représenter les saints dans ses fêtes religieuses et ses *autos sacramentales*, lui prête ses auteurs les plus talentueux (Tirso de Molina, Calderón, Lope de Vega qui sont tous hommes d'Église) et tire financièrement partie de l'exploitation des lieux de théâtre : les corrales. En effet, nombre d'hôpitaux et d'hospices sont entretenus par les gains que retire l'Église des représentations ; elle a donc tout intérêt à les voir se multiplier. Pourtant, elle reproche aux comédiens leur vie dissolue, leur refuse le sacrement et condamne les comedias d'intrigue qu'elle considère comme une école de l'immoralité.

⁹⁶⁹ Traduit de : « por fuerza la ha de hacer mi compañía. / Y pues que yo escogí de los primeros / los hombres y ellos son mis compañeros / ellos en el teatro / del mundo, que contiene partes cuatro, / con estilo oportuno /

L'utilisation de pronoms possessifs (d'ailleurs récurrente) devant les substantifs « compagnie » et le terme mélioratif « compagnons » ainsi que le superlatif « meilleur » rappellent d'emblée au public aurique que les comédiens sont des êtres issus de la création divine et qu'à ce titre, ils méritent le respect des autres hommes. Un peu plus loin, l'Auteur ajoute : « Puisque pour exalter ma grandeur / j'ai conçu cette fête⁹⁷⁰ » et immisce l'idée que les comédiens sont des individus capables, par leur action ou l'incarnation de leur rôle reproduisant d'ailleurs celle de Dieu en homme, de représenter ou de refléter sa toute-puissance et de transmettre la foi. Sa satisfaction dès l'entrée et le début du jeu de l'actrice Sagesse « Rien ne me réjouit plus / que d'entendre d'une voix humaine / cet hymne fidèle que chanta Daniel⁹⁷¹ » ainsi que l'expression théologique « le *mérite* de leurs œuvres⁹⁷² » confirment enfin parfaitement l'utilité des comédiens pour propager la parole divine et appeler ainsi sur les autres hommes la miséricorde divine.

Bien que la figure divine n'intervienne pas directement sur scène pour défendre les comédiens, dans *Lo Fingido verdadero* de Lope de Vega et dans l'adaptation que constitue en 1646 *Le Véritable Saint Genest* de Rotrou, la démonstration de leur rôle de messagers divins, ou de leur statut « d'Homme » montrant la Voie à leurs congénères, est aussi patente. En présentant un comédien et chef de troupe nommé Ginés / Genest, qui, assisté par la grâce divine, se transforme en martyr chrétien, les jeux spéculaires de ces deux auteurs se font, en effet, on ne peut plus clairs. De plus, contrairement à Lope, chez qui Ginés, joue aussi le rôle d'un amant, et les comédiens, des rôles moins nobles de comédie, la troupe de Genest s'en tient à jouer cette tragédie chrétienne. Là où sur la scène espagnole, les intrigues de *celos* foisonnent et proposent encore une vision de l'amour multiple, la concentration de l'action enchâssée de la pièce française subordonne entièrement l'amour divin à l'amour de la représentation. Dès lors, de façon plus éclatante encore que chez Lope, la comédie devient ici l'unique instrument de salut, le comédien, un collaborateur indispensable à l'action divine, et Dieu, lui-même, un acteur et décorateur et

han de representar », Calderón, *El Gran Teatro del mundo*, in *Autos sacramentales : con quatro comedias nuevas y sus loas y entremeses : primera parte*, Madrid, ed. Por María de Quiñones : a costa de Iuan de Valdes, 1655 ; reed. Cátedra, 1974 ; reed. 2005, p. 41, in Calderón, *Le Grand Théâtre du monde*, op. cit., p. 10.

⁹⁷⁰ Traduit de : « Pues para grandeza mía / aquesta fiesta he trazado », *ibid.*, p. 60, in *ibid.*, p. 26.

⁹⁷¹ Traduit de : « Nada me suena mejor / que en voz del hombre este fiel / himno que cantó Daniel », *ibid.*, p. 60, in *ibid.*, p. 27.

⁹⁷² Traduit de : « de merecer con sus obras », *ibid.*, p. 70, in *ibid.*, p. 35.

directeur de théâtre élaborant le décor de l'univers :

C'est luy, qui du néant a tiré l'Univers,
Lui qui dessus la terre a répandu les mers,
Qui de l'air étendit les humides contrées
Qui sema de brillants les voûtes azurées,
Qui fit naître la guerre entre les éléments
Et qui régla des cieux les divers mouvements⁹⁷³

Quel meilleur panégyrique pourrait-on trouver ? Cette pièce, dans laquelle le théâtre à son miroir montre que le comédien et la comédie peuvent permettre d'accéder à la sainteté, propose assurément la meilleure adaptation de la vision sublime du comédien véhiculée par l'*auto sacramental* de Calderón en Espagne et constitue le plus bel éloge français de la comédie et du comédien qui ait été fait au dix-septième siècle.

Néanmoins, dans la pièce de Rotrou comme dans celle de Lope, l'éloge du comédien est aussi fait, par deux Princes qui, en dépit de la prestation de Ginés / Genest, restent, du début à la fin, foncièrement païens et hostiles au christianisme. À la louange initiale effectuée par Dioclétien de Lope dans la pièce espagnole, à son « J'ai grand plaisir à te connaître⁹⁷⁴ » adressé à Ginés, s'ajoute sa demande de se moquer lors de sa prestation des chrétiens et donc de jouer un rôle blasphématoire :

pour tourner en dérision ceux qui refusent à Mars et à Venus,
à Jupiter et à Mercure
l'encens qui leur est dû,
je veux que Ginés joue
et mette en scène l'un d'entre eux ;
je veux voir au vif un chrétien
constant au milieu des supplices⁹⁷⁵.

Puis, il en vient même à l'outrage suprême en traitant le comédien / martyr d' : « Impudent chien⁹⁷⁶ ! » niant « Jupiter⁹⁷⁷ ? » et à le condamner à mort, réitérant ainsi son refus de tout message chrétien.

Mieux encore, chez Rotrou, bien que Genest ne joue pas de rôle appartenant au genre mineur de la comédie, le romain Dioclétien continue à louer l'acteur pour ses talents dans des rôles non nobles et comiques : « Le comique, où ton art également succède.⁹⁷⁸ » Puis, le « Oui, crois qu'avec plaisir, je serai spectateur / en la même action dont je serai

⁹⁷³ Rotrou, *Le Véritable Saint Genest*, op. cit., III, 2, v. 685-690, p. 69.

⁹⁷⁴ Traduit de : « Grande contento / recibo en concierto », Lope de Vega, *Lo Fingido verdadero*, op.cit., deuxième journée, p. 183.

⁹⁷⁵ Traduit de : « Mañana, por hacer burla / destos que a Marte y a Venus, / a Júpiter y a Mercurio, / niegan el debido incienso, / quiero que Ginés me haga / y represente uno dellos, / por ver al vivo un cristiano / firme entre tantos tormentos », *ibid.*, p. 192.

⁹⁷⁶ Traduit de : « ¡ Oh, perro atrevido ! », *ibid.*, troisième journée, p. 201.

⁹⁷⁷ Traduit de : « ¿ A Júpiter niegas ? », *ibid.*, p. 201.

⁹⁷⁸ Rotrou, *Le Véritable Saint Genest*, op. cit., I, 5, v. 245. p. 47.

l'acteur⁹⁷⁹ » du futur empereur Maximin est suivi, cette fois, de cette autre remarque de l'empereur Dioclétien : « Voyez avec quel art Genest sait aujourd'hui / Passer de la figure aux sentiments d'autrui⁹⁸⁰. » Le terme « art » ainsi que « autrui » soulignent alors l'opposition totale que ressent ce personnage entre ses sentiments religieux, ceux initiaux de Genest, et le rôle de chrétien de ce dernier. Enfin, Rotrou n'hésite pas insister plus longuement encore que Lope sur l'absence de conversion de Dioclétien *via* l'ajout de cette virulente réplique finale : « J'ai pour sa secte une si fort horreur / Que je tiens tous les maux qu'ont souffert ses complices, / Ou qu'ils doivent souffrir, pour de trop doux supplices⁹⁸¹. » En soulignant ainsi à plusieurs reprises, l'échec du comédien à convertir les spectateurs intérieurs que sont ces empereurs, l'œuvre de Rotrou adopte donc une position intermédiaire et suggère l'existence d'une différence de conception entre l'Espagne et la France, cette dernière semblant privilégier une vision à la fois moins monochrome et moins religieuse du comédien.

Les autres pièces métathéâtrales du Grand Siècle confirment largement cette réorientation de la scène française consistant à décrire le comédien non plus tant comme un « Homme » que comme un être humain vertueux. Bien avant la pièce de Rotrou, comme leur titre l'indique, les premières *Comédie des comédiens* de Gougenot et surtout de Scudéry présentent déjà des comédiens qui parlent de leur métier dans un registre léger et dépourvu de véritable transcendance, simplement afin de souligner leur moralité et *a fortiori* l'honnêteté de leur art. Antérieurement à son *Apologie du théâtre*, la pièce de Scudéry approfondit par exemple les maigres et parfois contradictoires remarques de Gougenot sur la noblesse de ce métier et offre par la richesse de ses vues, ainsi que par sa fermeté et sa force de conviction, un portrait cette fois idéal du comédien, toujours présenté comme un être sérieux exerçant une activité honorable. Alors que chez Gougenot, le désir d'insister sur la dignité et la moralité des comédiens *via* des répliques rappelant que ses plus éminents contemporains se prêtent au théâtre ou que, « ces grands Capitaines [...] se tenaient bien honorés d'être quelquefois « Acteurs⁹⁸² » » est quelque peu contredit par le discours de Mademoiselle Gautier insistant sur le fait que « le sujet nous oblige à des compliments qui passent jusqu'aux caresses et des caresses aux baisers⁹⁸³ », Scudéry

⁹⁷⁹ Rotrou, *Le Véritable Saint Genest*, op. cit., v. 307-308, p. 50.

⁹⁸⁰ *Ibid.*, IV, 5, v. 1261-1262, p. 92.

⁹⁸¹ *Ibid.*, V, 7, v. 1706-1708, p. 112.

⁹⁸² Gougenot, *La Comédie des comédiens*, op. cit., III, 2, p. 87.

⁹⁸³ *Ibid.*, p. 75. Contrairement à ce qu'avance G. Forestier, les comédiens de Gougenot ne paraissent donc pas irréprochables quant à leur comportement. De plus, alors que Beauchâteau évoque la culture et l'ouverture

élimine d'emblée l'allusion à la consommation du péché de chair et à la débauche des comédiens. Être comédien n'est donc plus du tout, nous dit Scudéry, un métier méprisable qui n'attire que les dévergondées, les voleurs et les vauriens, c'est un divertissement digne, si digne, que les gentilshommes peuvent continuer librement à s'y adonner. En outre, à la différence aussi de la pièce de Gougenot, l'action enchâssée de Scudéry contribue également à cette apologie initiale en montrant qu'un honnête homme aisé et avisé, M. de Blandimare⁹⁸⁴, se convertit aussi au théâtre et croit pouvoir sans déshonneur devenir comédien. Si au début de la pièce cadre, ce personnage annonce à son neveu :

Et c'est là ce que je vois de pire, d'autant que tu tombes en sens réprouvé : tu ne crois point avoir failli en te faisant portier de comédie. Ha ! certes voilà une belle métamorphose [...], qui d'un gentilhomme de bonne maison a fait en toi un voleur⁹⁸⁵.

Au terme de l'églogue, il prononce une formule pour le moins antithétique :

Je loue le jugement de mon Neveu, de s'estre mis en votre troupe : et pour vous montrer que j'ay ce que je dis, aussi bien dans le cœur, que dans la bouche, et que bien loing de soubçonner vostre Profession d'ignominie, je la tiens fort glorieuse ; je la veux embrasser moy-mesmes, si vous me voulez recevoir⁹⁸⁶.

Ainsi, comme l'écrit Évelyne Dutertre : « *La Comédie des comédiens* est avant tout un plaidoyer, plaidoyer en faveur du théâtre, plaidoyer en faveur des gens de théâtre⁹⁸⁷. » Ce premier manifeste du comédien et de ses vertus morales anticipe et peut-être même inspire-t-il sur ce point *L'Illusion comique* de Corneille, proposant moins d'un an plus tard, en 1635, une seconde variation baroque sur le thème de la propagande théâtrale.

Comme nous le disions en introduction, la structure enchâssée de *L'Illusion comique* peut aussi être vue comme une démonstration implicite de la vertu des comédiens. Même si l'insistance à disculper et peindre la vie des comédiens y est moins importante que chez Scudéry, la pièce interne cornélienne repose sur l'illusion que Clindor est un grand seigneur et sur une confusion finale entre être et paraître qui laisse clairement entendre que le comédien ne cesse jamais d'être le grand seigneur qu'il incarne. Par-delà la richesse des costumes⁹⁸⁸ et toutes les allusions à l'anoblissement de Clindor par le roi présentes dans l'acte V⁹⁸⁹, la profusion des expressions « haute condition⁹⁹⁰ », « haut degré

d'esprit et des comédiens, Bellerose rappelle les désavantages du « doctorat » et « des bonnes lettres » dans la formation d'un bon acteur. Gougenot, *La Comédie des comédiens*, op. cit., I, 2, p. 17.

⁹⁸⁴ Il se définit comme un « gentilhomme de bonne maison », Scudéry, *La Comédie des comédiens*, II, p. 21.

⁹⁸⁵ *Ibid.*, I, 4, p. 14.

⁹⁸⁶ *Ibid.*, II, 1, p. 20.

⁹⁸⁷ É. Dutertre, *Scudéry dramaturge*, op. cit., p. 223.

⁹⁸⁸ « Qu'Isabelle est changée et qu'elle est éclatante » dit Pridamant, in Corneille, *L'Illusion comique*, op.cit, V, 1, v. 1345, p. 672.

⁹⁸⁹ « Florilame lui seul t'a mis ou tu te vois : / À peine il te connut qu'il te tira de peine ; / De soldat vagabond, il te fit Capitaine, / Et le rare bonheur qui suivit cet emploi / Joignit à ses faveurs les faveurs de son Roi [...] il t'a fait grand seigneur », *ibid.*, V, III, v. 1468-1482, p. 677.

⁹⁹⁰ *Ibid.*, I, 2, v. 142, p. 621.

d'honneur⁹⁹¹ », « éclat et gloire⁹⁹² » le suggère aussi continuellement⁹⁹³. Enfin, la scène finale, qui voit le vieux Pridamant s'enthousiasmer pour le métier de son fils, après qu'Alcandre a fait l'éloge du théâtre, va dans le même sens et constitue une véritable « preuve » de la moralité et de la noblesse du métier des comédiens. A. Adam en conclut ainsi :

Si Corneille a écrit *L'Illusion comique*, c'est pour y placer un plaidoyer en faveur des comédiens. Il défend sa cause avec ferveur, avec chaleur, avec un désir passionné de convaincre. On sent qu'elle lui tient à cœur. Corneille aurait-il souffert, pour son propre compte du mépris qui s'attachait à la profession de comédien ? [...] On ignore trop sa vie privée pour mesurer jusqu'à quel point Corneille a eu le sentiment, en plaidant pour les gens du théâtre de plaider pour lui-même. Mais la chaleur persuasive de son apologie est sensible à quiconque la lit⁹⁹⁴.

Mieux encore, chez Brosse, dans cette comédie au château que sont *Les Songes des hommes esveilleez*, ce ne sont, cette fois, ni des roturiers, ni des professionnels qui jouent la comédie mais bien des gens de naissance noble ! À partir du second acte, c'est Clarimond « Gouverneur du Château de Talemont⁹⁹⁵ » et sa sœur qui organisent une série de spectacles pour le « gentilhomme natif de Bordeaux⁹⁹⁶ » qu'est aussi Lisidor. Le paysan Du Pont qui prend contre son gré la figure de « comédien » et le page complice de Clarimond n'apparaissent ici plus que comme des exceptions. En poursuivant largement la voie esquissée par Gougenot et Scudéry, en montrant que, même pour les nobles, le théâtre est un glorieux passe-temps auquel ils se prêtent souvent, Brosse rapproche donc encore plus explicitement que Corneille, l'état aristocratique de l'art et de la profession dramatique. Comme dans le tableau de Franz Porbuz, intitulé *Commedia dell'arte à la cour de Charles XI*, il traduit une réalité sociologique révélant que dans la vie courante les grands entretiennent une troublante affinité et des relations fort intimes avec les baladins.

Comparativement, *La Comédie sans comédie* de Quinault, cette œuvre postérieure ne proposant qu'une petite intrigue d'amours contrariés où, comme chez Corneille, le père de famille accepte finalement sans inquiétude un comédien pour gendre, apparaît indubitablement comme un plaidoyer moins détaillé, moins hyperbolique et moins

⁹⁹¹ Corneille, *L'Illusion comique*, op.cit., V, VI, 10, v. 1332, p. 672.

⁹⁹² *Ibid.*, IV, 10, v.1332, p. 972.

⁹⁹³ Ross Chambers écrit d'ailleurs : « Devenir seigneur pour le comédien (ou grande dame pour l'actrice), c'est donc effectuer de la façon voulue la conjonction de l'être et du paraître, en joignant à leur nature d'aristocrate la magnificence d'apparences appropriée à leur être profond laissant sur la scène, ou à la porte, non seulement les pauvres costumes du théâtre mais aussi, semble-t-il, un être physique soumis aux épreuves de la vie réelle, et qui ne peut-être assimilé qu'abusivement à leur être de seigneur », in Ross Chambers, *La Comédie au château, contribution à la poétique du théâtre*, Paris, éd. José Corti, 1971, p. 63.

⁹⁹⁴ A. Adam, *L'Âge classique I, 1624-1660*, t. 6 de la collection « Littérature française », Arthaud, 1968, p. 262.

⁹⁹⁵ Brosse, *La Comédie des songes des hommes esveilleez*, op.cit.

⁹⁹⁶ *Ibid.*, p. 21.

satisfaisant. Le spectateur garde toujours à l'esprit qu'un simple marchand s'exprime lorsque La Fleur avance, de façon hypothétique de surcroît :

Oui, chacun a bien fait dans tous ses personnages
 Je consens avec joie à vos trois mariages :
 Votre art dans ces essais m'a paru noble et doux
 Et votre sort enfin doit faire des jaloux
 Si votre Troupe un jour à la gloire de plaire :
 Au plus auguste Roy que le soleil éclaire⁹⁹⁷

Il n'empêche qu'il constitue une transition sur la scène française permettant de conduire à cet ultime et aussi magnifique manifeste de la dignité du monde théâtral et du comédien qu'est *L'Impromptu de Versailles*.

Dès le titre, redoublé par le lieu de sa pièce, Molière relie très habilement le théâtre au noble univers de la Cour de Versailles, et montre qu'un homme de théâtre peut-être prêt à obéir aux exigences du roi et à servir son rayonnement. De plus, le portrait qu'il dresse d'un roi conciliant et bon⁹⁹⁸ envers le théâtre et ses artistes ainsi que l'insistance sur ses commandes particulières souligne aussi des liens et une proximité claire entre cette troupe et la grande figure du Monarque anoblissant l'image de ces derniers. L'organisation de la Troupe autour de Molière, rappelant celle de la Cour autour du Roi, et l'apparition imminente du souverain ou de ses applaudissements sur la scène même, comme plus tard, dans *Tartuffe*, achèvent d'associer le théâtre et les comédiens avec le grand et noble pouvoir royal. Marc Fumaroli en conclut que dans une large mesure, *L'Impromptu de Versailles* est « un miroir de la conduite royale⁹⁹⁹ ».

Ainsi, alors qu'outre-Pyrénées, le splendide *auto sacramental* du *Gran Teatro del Mundo* Caldéron et la pièce *Lo Fingido verdadero* de Lope présentent des exemples d'apologie explicite du comédien qui restent des cas relativement isolés sur la scène nationale ou que le plus souvent finalement, comme dans le *Retablo* de Cervantès, on ne voit jamais une telle défense ou une telle démonstration de la spiritualité et de la dignité des comédiens ; dans la France du Grand Siècle, la démonstration de la moralité des comédiens et du théâtre constitue une nette constante sur la scène française. En outre,

⁹⁹⁷ Quinault, *La Comédie sans comédie*, op.cit., III, 7, p. 98.

⁹⁹⁸ On note l'insistance sur la bonté du Roi envers la Troupe Molière dans la dernière scène à travers des expressions telles que « par une *bonté toute* particulière il remet votre nouvelle Comédie à une autre fois, et se *contente* pour aujourd'hui de la première que vous pourrez donner » ou encore « le Roi nous fait *la plus grande grâce du monde* [...] ; et nous allons tous le remercier des *extrêmes bontés* qu'il nous fait paraître », in Molière, *L'Impromptu de Versailles*, op. cit., scène 11, p. 844.

⁹⁹⁹ M. Fumaroli, « Microcosme comique et Macrocosme solaire : Molière, Louis XIV et *L'Impromptu de Versailles* », op.cit., p. 111.

tandis que les jeux spéculaires de ces dramaturges espagnols¹⁰⁰⁰ s'attachent à présenter le comédien comme un « Homme » doté essentiellement d'une mission d'illustration ou de transmission du message divin, en France, par-delà, la pièce d'un Rotrou, déjà ambiguë, très vite, un modèle moins marqué religieusement s'impose exaltant la moralité du comédien en tant que simple être humain. Du rôle « d'Homme » de la scène aurique et du comédien encore martyr d'un Rotrou, on aboutit néanmoins, grâce à Molière non pas au statut de simple comédien, comme chez Quinault ou Corneille, ni même à celui de comédien noble, comme chez Brosse, mais à celui de comédien privilégié et messenger du Prince. Bien que plus profane, la glorification de l'homme de scène que présente la scène française reste donc puissante jusqu'au bout du Grand Siècle. Ces différences quantitatives et qualitatives entre les modèles spéculaires français et espagnols s'expliquent en fait par des variations contextuelles sensibles.

Si les Églises catholiques de France et d'Espagne sont, certes, toutes deux hostiles au théâtre, l'Église française se révèle plus virulente encore que sa voisine pyrénéenne. Jusqu'à Richelieu, les préjugés sont encore tenaces et le théâtre français a moins de légitimité que son confrère espagnol. Par-delà la forte influence du pouvoir de nos hommes d'Église et de nos moralistes (estimant que le théâtre empiète sur leur terrain), à l'exception de Rotrou, les dramaturges français refusent, de surcroît, de traiter de sujets religieux afin d'écrire plus paisiblement, comme le font les grands maîtres espagnols que sont Lope ou Calderón. Dès lors, l'absence de compromis, tant de la part de l'Église française et de ses représentants que de nos dramaturges, renforce les oppositions et incite naturellement les auteurs du début du dix-septième siècle français à soutenir une défense de l'art dramatique plus violente, plus constante et surtout moins ostensiblement catholique que leurs voisins espagnols.

De plus, même si la situation évolue ensuite considérablement avec Richelieu, l'opprobre jeté par le clergé français sur les comédiens reste plus important. L'historiette de Tallemant des Réaux sur Mondory¹⁰⁰¹ en témoigne. L'éloge du comédien et même de la comédie contenu en 1646 dans la pièce de Rotrou n'est donc pas une simple concession aux usages d'un genre en vogue mais bien une véritable apologie destinée à défendre le théâtre français contre des préjugés persistants et la menace de nouvelles oppositions. Il

¹⁰⁰⁰ À l'exception de Cervantès chez qui Chanfalla, est, comme Pedro, surtout loué pour ses capacités à abuser son entourage.

¹⁰⁰¹ Gédéon Tallemant des Réaux, *Les Historiettes*, Paris, éd. A. Levavasseur, 1834-1835 ; rééd. J. Techener, 1854-1860, t. VII, p. 170-178.

s'agit de prouver et de revendiquer avec force que le théâtre ou le comédien ne vise pas toujours à « déguiser le mal¹⁰⁰² » et à s'opposer à la vie chrétienne.

Entre 1660 et 1670 néanmoins, la querelle reprend de plus belle et des jansénistes comme Antoine Singlin, Varet, Senault, Mgr Bosquet, Barbier d'Aucour, Conti, Nicole, l'abbé de Voisin ou encore l'oratorien Jean Soanen relancent une violente lutte contre les partisans et défenseurs du théâtre que sont non seulement les dramaturges français comme Corneille, Rotrou ou Molière mais aussi l'abbé D'Aubignac, l'abbé de Pure, Samuel Chappuzeau sans oublier Richelieu, Mazarin ou encore, à ce moment, Louis XIV¹⁰⁰³.

Enfin, et surtout, les conditions terribles de la mort de Molière, rapportées notamment par G. Mongrédien écrivant : « On sait les difficultés qu'Armande Béjart rencontra pour que l'Église lui permît d'enterrer Molière, mais sans aucune pompe et de nuit, dans “ un peu de terre obtenu par prière ”. Il n'y fallut rien de moins qu'une intervention personnelle du roi auprès de l'archevêque de Paris¹⁰⁰⁴ », prouvent indubitablement qu'au cours du dernier quart du siècle, bien que la période d'austérité ne soit pas encore vraiment commencée, le temps de Richelieu, qui avait obtenu en 1641 une déclaration de Louis XIII réhabilitant la profession de comédien, est révolu et l'Église française durcit à nouveau sa position, conformément aux recommandations de ses théologiens et des moralistes. En raison du succès du théâtre dans la vie sociale de l'époque, un ultime raidissement de l'Église, accru par la disparition du soutien du pouvoir évoqué plaisamment par la Princesse Palatine¹⁰⁰⁵, a en effet lieu et rend ainsi le métier de comédien toujours plus suspect en France qu'en Espagne. Conscients de cette situation précaire et soucieux de conserver leurs fragiles acquis, les dramaturges français emploient donc toujours, dans la seconde partie et la fin du siècle, et même de façon affaiblie, comme chez Quinault, le motif de plus en plus laïque du plaidoyer pour les comédiens qui devient ainsi une véritable spécificité sémantique française. Toutefois s'il est une caractéristique

¹⁰⁰² Conti Armand de Bourbon, *Traité de la comédie*, Paris, éd. L. Billaine, 1666, p. 16, 22-31, 45-47 ; Nicole Pierre, *Essais de morale en divers traitez sur plusieurs devoirs importants*, t. III, Paris, éd. Guillaume Desprez, 1675, p. 221-231, 235 ; Fontaine, *Mémoires*, t. II, p. 259.

¹⁰⁰³ Voir Laurent Thirouin, *L'aveuglement salutaire. Le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, Paris, éd. Honoré Champion, 2007.

¹⁰⁰⁴ Georges Mongrédien, « La Querelle du théâtre à la fin du règne de Louis XIV », in *RHT*, 1978, II, p. 103-199, cit. p. 113.

¹⁰⁰⁵ Le 2 novembre 1702, elle écrivait dans une de ses lettres : « le malheur pour les pauvres comédiens, c'est que le roi ne veut plus voir de comédie. Tant qu'il y allait, ce n'était pas un péché ; c'en était si peu que les évêques y allaient journellement ; ils avaient une banquette pour eux et elle était toujours garnie. M. de Meaux y était toujours. Depuis que le roi n'y va plus, c'est devenu un péché. » Cf. Mongrédien Georges, « La querelle du théâtre à la fin du règne de Louis XIV », in *RHT*, 1978, II, p. 103-119.

plus « française » encore au Grand Siècle, c'est sans aucun doute la démonstration de la moralité des comédiennes.

2) Féminisation de la scène du Grand Siècle

En Espagne, seuls des textes en prose¹⁰⁰⁶ abordent explicitement la question de la moralité de la femme de théâtre et les pièces en elles-mêmes restent relativement discrètes sur ce sujet. Si *La Villana de Xetafe* et *Don Gil de las calzas verdes* suggèrent qu'Inés et Juana sont les grandes dames qu'elles représentent, aucune réplique ne vise à lever explicitement le statut d'immoralité des femmes de théâtre. En France, en revanche, des passages clairement consacrés au thème de la vertu des comédiennes reviennent fréquemment dans les comédies des comédiens. Gougenot le premier, évoque clairement le préjugé selon lequel les actrices sont partagées par les membres d'une troupe. À la réplique licencieuse de M^{elle} Gaultier déjà citée, s'ajoute ainsi celle de M^{elle} de Boniface évoquant les « occasions qui se présentent souvent dans les sujets, que les maris sont contraints de voir baiser leurs femmes à leurs compagnons¹⁰⁰⁷ ».

Néanmoins, il faut attendre Scudéry, pour qu'une pièce métathéâtrale française dépasse ce *topos* de l'immoralité des comédiennes et prenne vraiment leur défense, en insistant sur l'écart entre ce préjugé et la réalité. Dès la troisième scène de la pièce-cadre, *La Beau Soleil* de Scudéry dément fermement la *doxa* et incrimine plutôt l'audace et l'immoralité des fâcheux en disant :

Les eaux dormantes ne sont pas les plus saines, et la vertu se trouve pour le moins aussi souvent dans un esprit libre, que parmi ces âmes retenues, qu'on a droit de soupçonner d'hypocrisie. Mais c'est une erreur où tombe presque tout le monde, pour ce qui regarde les femmes de notre profession, car ils pensent que la farce est l'image de notre vie, et que nous ne faisons que représenter ce que nous pratiquons en effet. Ils croient que la femme d'un de vous autres, l'est indubitablement de toute la Troupe ; et s'imaginant que nous sommes un bien commun, comme le Soleil ou les Éléments, il ne s'en trouve pas un, qui ne croie avoir le droit de nous faire souffrir l'importunité de ses demandes¹⁰⁰⁸.

¹⁰⁰⁶ Dans sa nouvelle *El Buscón*, Quevedo rappelle en effet que les comédiennes partagent une promiscuité indécente avec tous les membres masculins de la troupe, il les désigne aussi comme des prostituées et écrit par exemple : « yo no quiero las mujeres para consejeras ni bufonas, sino para acostarme con ellas, y si son feas y discretas es lo mismo que acostarse con Aristóteles o Séneca o con un libro ». Cf. Quevedo, *El Buscón*, Madrid, ed. de Domingo Ynduráin, Cátedra, 1980, p. 241. Nous traduisons : « Je ne veux pas de femmes tenant les rôles de conseillères ou de bouffonnes mais des femmes pour coucher avec elles, et si elles sont laides et discrètes ce sera comme coucher avec Aristote, Sénèque ou un livre ». La fausse autobiographie et la série de pamphlets condamnant la vie mouvementée et la profession de la fameuse actrice María de Navas en est un autre exemple.

¹⁰⁰⁷ Gougenot, *La Comédie des comédiens*, op. cit., III, 1, p. 65.

¹⁰⁰⁸ Scudéry, *La Comédie des comédiens*, op.cit., I, 3, p.11.

Quelques années plus tard Rotrou, n'évoque plus ce préjugé mais montre en revanche toujours explicitement que les actrices sont respectables. Durant un entracte, une foule de fâcheux envahit les coulisses et l'empereur Dioclétien s'exclame alors : « De vos dames la jeune et courtoise beauté / Vous attire toujours cette importunité¹⁰⁰⁹. » Le fait que l'adjectif « courtoise », renvoyant à une distinction caractéristique de la cour royale, soit prononcé par un empereur lève de manière fort habile le soupçon d'immoralité porté sur les comédiennes. De surcroît, comme le souligne G. Forestier¹⁰¹⁰, le fait de présenter les assiduités des galants comme une conséquence de leur beauté plutôt que comme le résultat de leur « légèreté », ne peut s'expliquer uniquement par les restrictions de parole du haut genre tragique et insiste donc aussi volontairement sur l'intégrité des comédiennes.

En 1662, la pièce métathéâtrale de Dorimond franchit encore un pas dans cette défense de l'actrice qu'on pourrait qualifier de « féministe » avant la lettre en mettant en scène une comédienne qui repousse visiblement ses prétendants. Aux avances de Le Galand et de L'Espinay, La Comédienne répond d'abord : « plutôt que de parler tenez la bouche close¹⁰¹¹ ». Puis elle se moque littéralement d'eux à travers l'expression « franc benais » et « si grand dépit » de la tirade suivante :

Une comédienne a beaucoup à souffrir
 Il lui faut tout entendre, il lui faut tout ouïr ;
 Souvent un franc benais lui vient conter sornette,
 Et fera lui parlant le mignon de couchette ;
 Mais ce qui me console en un si grand dépit
 Est que j'entends parler aussi les gens d'esprit
 A force de les voir je m'y rends savante
 [...] Puis le théâtre a tant de beaux chemins battus
 Nous sommes sans cesse avecque les vertus¹⁰¹²

Cette comédienne finit même par prendre congé de ses « esprits forts¹⁰¹³ » pour aller « divertir¹⁰¹⁴ » les dames « agréables et belles¹⁰¹⁵ » et « spirituelles¹⁰¹⁶ » et devient ainsi exactement à leur image aux yeux du spectateur.

Enfin, en ignorant de nouveau le préjugé commun assimilant les comédiennes à des « biens communs » et en prêtant au fâcheux, La Thorillière, uniquement de grandes

¹⁰⁰⁹ Rotrou, *Le Véritable Saint Genest*, op. cit., III, 8, v. 1029-1030, p. 82.

¹⁰¹⁰ Voir. G. Forestier, « L'actrice et les fâcheux dans les « comédies des comédiens » du XVII^e siècle », in *RHLF*, n°3, 1980, p. 355-365.

¹⁰¹¹ Dorimond, *La Comédie de la comédie*, op.cit., I, 4, p. 9.

¹⁰¹² *Ibid.*, I, 4, p. 10.

¹⁰¹³ *Ibid.*, I, 4, p. 11.

¹⁰¹⁴ *Ibid.*

¹⁰¹⁵ *Ibid.*

¹⁰¹⁶ *Ibid.*

marques de respect envers les actrices de Molière, ainsi que des propos aussi emphatiques que « Sans vous la Comédie ne vaudrait pas grand-chose¹⁰¹⁷ », *L'Impromptu de Versailles* prolonge aussi le tournant marqué par *Le Véritable Saint Genest* dans l'éloge de la comédienne. Il révèle que les actrices sont jugées moins légères qu'au temps de Gougenot et de Scudéry et qu'elles sont simplement victimes de leur beauté. « Vous voilà belle comme un petit Ange¹⁰¹⁸ » confirme La Thorillière.

Cette différence entre les formes spéculaires auriques et françaises s'explique également par des variations contextuelles. Lorsque Cervantès, Lope et Calderón écrivent leurs pièces, la femme n'a été officiellement acceptée que depuis peu de temps dans le monde du théâtre espagnol. Jusqu'au décret officiel du 17 novembre 1587, légalement une espagnole ne peut même pas être actrice car un édit ordonne :

à toutes les personnes qui possèdent des compagnies théâtrales, qu'elles n'aient en aucun cas des femmes tenant quelque rôle que ce soit, sous peine d'être banni cinq ans du royaume et de devoir 100000 maravédís à la Chambre et à Sa Majesté¹⁰¹⁹.

Après 1587, encore, la femme espagnole n'est autorisée à exercer la profession de comédienne que si elle est mariée, accompagnée par son conjoint, et qu'elle représente des rôles de femmes. Comme le souligne Lola González¹⁰²⁰, la présence d'actrices sur la scène espagnole ne se consolide donc vraiment qu'après la publication de la plupart de nos œuvres spéculaires, c'est-à-dire à partir de 1630 et jusqu'à la fin du dix-septième siècle. Encore sont-elles alors souvent issues de catégories sociales marginales et « impures » puisqu'elles sont souvent des paysannes adoptées, des esclaves ou encore des prostituées de luxe¹⁰²¹. L'apparition des femmes dans les salles de théâtres espagnols est en outre tardive et leur place très restreinte. Leur cantonnement dans les *corrales* à l'espace de la *cazuela* ou du *corredor de mujeres* limitait en effet quantitativement leur présence si bien qu'elles ne représentaient dans le meilleur des cas qu'un quart du public. Les auteurs espagnols avaient peut-être aussi moins à cœur de séduire ce public minoritaire.

¹⁰¹⁷ Molière, *L'Impromptu de Versailles*, op. cit., scène 2, p. 830.

¹⁰¹⁸ *Ibid.*

¹⁰¹⁹ Traduit de : « a todas las personas que tienen compañías de representaciones no traigan en ellas para representar ningún personaje mujer ninguna, so pena de cinco años de destierro del reino y de cada 100.000 maravedís para la Cámara e Su Majestad », Ch. Davis y J.E. Varey, *Los Corrales de comedias y los hospitales de Madrid : 1574-1615. Estudios y documentos*, Madrid, Tàmesis Books, 1997, p. 125-141.

¹⁰²⁰ Lola González, « Mujer y Empresa teatral en la España del Siglo de Oro.

El caso de la actriz y autora María de Navas », article disponible en ligne :

<http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum02Rep/8LolaGonzalez.pdf>

¹⁰²¹ On pense notamment à Isabel de la Cruz, Bernarda Gertrudis Bata ou encore Francisca de Tordesillas.

Enfin, les œuvres théâtrales de femmes qui pouvaient évoquer leur condition, et *a fortiori* celle de la comédienne, n'étaient le plus souvent ni publiées, ni représentées, comme le rappelle Teresa Ferrer Valls¹⁰²². Le rôle de la femme en Espagne était donc surtout circonscrit à la sphère privée et à la scène domestique.

En France en revanche, au seizième siècle, avant même que les pièces de Gougenot et Scudéry ne mettent en scène des comédiennes, la figure des travestis, qui jouaient avec des masques les duègnes ou les nourrices, devient suspectée d'homosexualité si bien que les femmes actrices sont présentes sur les scènes de province. Dès 1603 aussi, Isabelle Andréini, comédienne de la *commedia dell'arte*, arrive à Paris et est la première femme à monter sur scène dans la capitale française. Enfin, en 1624, selon Rosamon Gilder¹⁰²³, avec l'interprétation par Melle Lenoir de Thisbé dans la pièce à succès de Théophile de Viau et dans *Mélite* de Corneille ainsi que la prestation de La Villiers dans le rôle tragique de Chimène, le personnage féminin souvent secondaire prend le devant de la scène française et l'investit véritablement. Certaines comme Marie Vernier, Isabelle Mestivier, Madeleine Béjart, La Villiers, La Bellerose, La Beau pré, La du Parc rencontrent un tel succès auprès de la population qu'elles inspirent même aux dramaturges des rôles sur mesure. Gougenot, le premier, constate ce renversement du paysage théâtral et cette progressive domination des comédiennes lorsqu'il écrit dans sa *Comédie des comédiens* en 1632 : « Quelque peine que puisse prendre le meilleur acteur du monde, on donne toujours l'avantage aux femmes¹⁰²⁴. » Dans l'*Examen de la Galerie du palais*, en 1660, Corneille note aussi :

le personnage de nourrice qui est de la vieille comédie et que le manque d'actrices sur nos théâtres y avait conservé jusqu'alors afin qu'un homme le pût représenter sous le masque, se trouve métamorphosé ici en celui de suivante qu'une femme représente sur son visage¹⁰²⁵.

Dans la comédie *Les Songes des Hommes esveilleez*, Brosse, va encore plus loin en donnant un rôle d'homme à une femme lorsqu'il fait dire à Clarimond :

Clorise a déféré l'héroïne à ma nièce
Cette fille est adroite et dans ces actions
Elle excite le peuple aux acclamations
Ainsi que son esprit, sa beauté la renommée,
Et sa grande vertu, fait qu'elle est bien en homme,
Aussi la verrons-nous paroître en Cavalier¹⁰²⁶.

¹⁰²² Teresa Ferrer Valls, « La Ruptura del silencio: mujeres dramaturgas en el siglo XVII », article disponible en ligne : <http://www.uv.es/entresiglos/teresa/pdfs/dramaturgas.PDF>

¹⁰²³ Rosamon Gilder, *Ces femmes de théâtre*, Paris, éd. Perrin, 1967, p. 95.

¹⁰²⁴ Gougenot, *La Comédie des comédiens*, op. cit., I, 2, p. 62.

¹⁰²⁵ Corneille, *Examen de La Galerie du Palais*, op.cit., p. 304.

¹⁰²⁶ Brosse, *Les Songes des hommes esveilleez*, op.cit., V, 2, p. 108-109.

Quelques années plus tard, les comédiennes jouent en leur propre nom et en fonction de leur succès passés dans *L'Impromptu de Versailles*, ce qui atteste aussi de cette féminisation croissante de la scène française¹⁰²⁷.

De plus, bien que Tallemant assure qu'avant que Richelieu eût « pris soin » de « la comédie, les honnêtes femmes n'y allaient Point¹⁰²⁸ », l'abbé d'Aubignac, remonte bien plus tôt dans le temps et dit en 1666 : « Il y a cinquante ans, une honnête femme n'osait pas aller au théâtre¹⁰²⁹ ». Ce théoricien atténue ici encore la réalité et la fréquentation considérable du théâtre et surtout de l'Hôtel de Bourgogne par un public féminin distingué entre la mort de Henri IV et le milieu du règne de Louis XIII, puisque dès 1630, le célèbre évêque de Belley, Camus, déclare lui sans ambages : « Nos plus délicates dames ne font point de difficulté de se trouver aux lieux où se représentent les tragédies¹⁰³⁰. » Les spectatrices françaises sont donc non seulement présentes mais aussi déjà très investies dans la cause théâtrale puisqu'elles apportent un soutien important pour Corneille lors de la querelle du *Cid*. Progressivement, après la fin du règne de Louis XIII et la Fronde, le public féminin devient ainsi dominant en France¹⁰³¹. Dès lors, au moment d'écrire leurs œuvres métathéâtrales, les auteurs français étaient naturellement plus soucieux que leurs voisins de satisfaire ce public féminin et de donner une place importante ou de défendre, devant les hostilités de l'Église, les nouvelles étoiles qui habitaient et illuminaient la scène française.

Enfin, la représentation et la publication d'*Endymion* de Françoise Pascal, écrite en réponse à une œuvre d'une autre femme, Gabrielle Gilbert, jouée à la Comédie-Française en 1681, et rappelée par Perry Gethner dans son ouvrage intitulé *Les Femmes dramaturges en France (1650-1750)*¹⁰³² montre que les femmes dramaturges avaient aussi une place plus importante dans le monde du théâtre français que dans le monde dramatique espagnol.

¹⁰²⁷ Molière dit par exemple à Mademoiselle de Molière : « Vous, vous faites le même personnage que dans *La Critique*, et je n'ai rien à vous dire non plus qu'à Mademoiselle du Parc », in *L'Impromptu de Versailles*, *op. cit.*, scène 1, p. 888.

¹⁰²⁸ Gédéon Tallemant des Réaux, *Les Historiettes*, Paris, éd. J. Techener, 1854-1860, t. VII, p. 171.

¹⁰²⁹ D'Aubignac, *Dissertation sur la condamnation des théâtres*, cité in Charles Arnaud, *Les Théories dramatiques au XVII^e : étude sur la vie et les œuvres de l'abbé d'Aubignac*, Paris, A. Picard, 1888, p. 191.

¹⁰³⁰ Jean-Pierre Camus, *Les spectacles d'horreur, où se découvrent plusieurs tragiques effets de notre siècle*, Paris, éd. André Soubion, 1630, cit. extraite de la préface non paginée dans cette édition.

¹⁰³¹ *Le Théâtre au temps de Corneille*, t. IV de *L'Histoire de la langue et de la littérature françaises* publiée sous la direction de Petit de Julleville, p. 366.

¹⁰³² Perry Gethner, *Les Femmes dramaturges en France (1650-1750)* Tübingen, éd. G. Narr, 2002.

Bien plus nettement qu'outre-Pyrénées, dans la France du dix-septième siècle, les femmes de théâtre et les femmes au théâtre sont donc des composantes sociologiques majeures invitant avec force nos dramaturges à produire inlassablement des éloges de la femme de théâtre dans leurs comédies des comédiens. Quand il n'est plus tant besoin de défendre la vertu des comédiennes en particulier, ce motif subsiste dans le théâtre à son miroir français et mute en un éloge de leur beauté. Cette évolution, particulièrement sensible et visible à travers les œuvres de Gougenot, Scudéry, Rotrou et Corneille, est indubitablement une fabuleuse et inédite spécificité des jeux spéculaires français qui semble se pérenniser.

3) Inadaptation et provocation des comédiens et comédiennes du vingtième siècle

Au vingtième siècle, sur la scène française, ce double phénomène de laïcisation et de féminisation du comédien se poursuit et s'accroît. Non seulement les acteurs de nos pièces enchâssées ne sont quasiment plus jamais reliés à la divinité mais ils sont parfois chassés de la scène et remplacés pour cela. Il suffit de penser aux enchâssements marionnettiques des symbolistes qui optent pour ces créatures justement parce que l'acteur n'est pas assez spirituel et ne permet pas vraiment de communiquer avec l'Au-delà. Dès *Intérieur* par exemple, Maeterlinck fait jouer et propose le modèle de pantins parce qu'il estime que « la représentation d'un chef d'œuvre à l'aide d'éléments accidentels et humains est antinomique¹⁰³³ » ou que le symbole ne supporte pas « la présence active de l'homme¹⁰³⁴ ». Les mannequins, en revanche, permettent à ses yeux de supprimer la présence vivante, trop concrète et trop individualisée, de l'être humain sur scène et de suggérer l'invisible divin.

De même, avant son grand drame mystique du *Soulier de Satin* – dont on a tendance à oublier la dimension ironique, comique et même la bouffonnerie – Claudel, que l'on prend souvent pour un « bondieusard¹⁰³⁵ » ou encore un « gorille catholique¹⁰³⁶ » dont

¹⁰³³ Maeterlinck, « Menus Propos : le théâtre », in *Introduction à une psychologie des songes et autres écrits (1886-1896)*, Bruxelles, éd. Labor, coll. « Archives du Futur, 1985, p. 83.

¹⁰³⁴ Pascale Alexandre-Bergues, Présentation de *L'intruse et l'intérieur* de Maurice Maeterlinck, Genève, éd. Stlatkine, coll. « théâtre », 2005. Cf. aussi notre sous-partie : *l'exploitation française de l'art marionnettique*.

¹⁰³⁵ Voir le dossier de Patrick Laudet sur *L'Échange* et le chapitre « Ciel et terre : la double postulation d'une existence passionnée », in Claudel, *L'Échange*, s. l. 1900, rééd., Paris, éd. Gallimard, coll. « Folioplus classiques », 2012, p. 173-177.

¹⁰³⁶ Selon J. Guérin cette expression pourrait provenir d'une lettre de Georges Sorel adressée à Benedetto Croce. Voir la note 10 de son ouvrage *Le Théâtre en France de 1914 à 1950*, op.cit., p. 206.

les personnages seraient tous des âmes ou même des piliers de sacristie directement reliés à Dieu, se révèle assez critique envers les capacités des acteurs humains à atteindre le divin. Il utilise en effet des pantins dans *L'Ours et La lune* parce que contrairement à l'acteur ou au comédien en chair et en os, ils permettent de faire échapper le théâtre à toute matérialité, ils libèrent le texte « de la grossière agitation du corps et des gestes¹⁰³⁷ » et deviennent alors des nouveaux intermédiaires rendant possible une transfiguration du quotidien ou une communication mystique avec le public.

Chez J. Genet ou E. Ionesco, les marionnettes ont certes une nature moins sacrée mais leur apparence ainsi que leur caractère grotesque permettent de suggérer peut-être plus clairement encore l'absence de spiritualité du comédien de la scène moderne. D'emblée, la réduction de la Cour des Blancs et de la Reine dans *Les Nègres* met à mal leur rôle d'êtres supérieurs, représentants probables sur terre des cieux, destinés à changer le monde. Enfin, loin d'exposer l'image d'un comédien modèle ou vertueux, dans *Macbett*, les têtes de Pieds Nickelés qui surgissent lorsque Banco joue son dernier jeu de rôle le dénoncent comme un vulgaire filou, un escroc hâbleur et indolent.

Ces nouveaux comédiens qui paraissent ignorer et défier même parfois Dieu – comme Solange dans *Les Bonnes*, qui n'hésite pas à dire qu'elle refuse de penser au Ciel et de se tourner vers Dieu – prennent aussi de plus en plus régulièrement un visage féminin. Par-delà le théâtre de J. Anouilh, le répertoire génétien en constitue la preuve et le modèle le plus abouti. Si dans *Le Balcon*, la comédienne Irma est encore accompagnée de compères acteurs masculins, très vite ils s'émasculent, à l'image du Chef de police et laissent place exclusivement à un monopole de femmes actrices viriles ou androgynes tel que celui qui était déjà présent, en 1947, dans *Les Bonnes*.

Toutefois, ces actrices profanes du vingtième siècle finissent par se différencier subtilement de celles des jeux spéculaires du Grand Siècle en revendiquant leurs relations sexuelles avec leurs compagnons de jeu. De façon plus audacieuse encore que l'actrice claudélienne Léchy Elbernon¹⁰³⁸, Irma, est présentée moins comme une directrice de

¹⁰³⁷ Claudel, *Mes idées sur le théâtre*, Paris, éd. NRF, Gallimard, coll. « Pratique du théâtre », 1966, p. 16.

¹⁰³⁸ « Et quand je crie j'entends toute la salle gémir » dit par exemple Léchy qui trompe avec une fierté certaine son mari, in Claudel, *L'Échange*, *op.cit.*, acte I, p. 38. Après avoir brûlé la maison de Thomas Pollock d'ailleurs, elle déclame encore avec emphase ces propos ostensiblement blasphématoires : « Que la manufacture brûle [...] Et les églises [...] Et moi aussi je brûle ! », *op.cit.*, acte III, p. 108.

de « maison d'illusions » qu'une gérante de « bordel », par sa comédienne Carmen¹⁰³⁹. Cette dernière évoque ensuite les propres « passes¹⁰⁴⁰ » auxquelles elle se livre pendant les scénarios. Cette prêtresse de la nouvelle « religion du sexe¹⁰⁴¹ » qu'est Irma, entretient enfin elle-même des relations intimes avec ces comédiens que sont Arthur¹⁰⁴² et avec le Chef de Police¹⁰⁴³. De nouveau, le visage des Bonnes qui « tous les soirs se masturbent et déchargent en vrac, l'une dans l'autre leur haine de madame¹⁰⁴⁴ » paraît fort proche.

Dans *Macbett*, le « je crois que j'en ai sauté un¹⁰⁴⁵ » prononcé par Lady Duncan à propos des comédiens qui participent au spectacle des exécutions est aussi volontairement tendancieux. Il prépare le lecteur à sa débauche suivante lorsqu'elle « *fait du pied à Macbett et du coude, d'abord une façon discrète, puis d'une façon de plus en plus visible, jusqu'à devenir excessive, grossièrement indécente¹⁰⁴⁶* » ou qu'elle entame un véritable numéro de strip-tease¹⁰⁴⁷. Paradoxalement, la comédienne dans le théâtre de E. Ionesco est donc aussi vue comme cette Ève tentatrice et corruptrice que cherchait à conjurer la scène du Grand Siècle. Philippe Sénart en vient alors à dénoncer ce qu'il estime être une misogynie du dramaturge en ces termes : « M. Ionesco est anti-féministe. Il y a toujours, dans ses pièces, le serpent d'Eve qui siffle dans un coin¹⁰⁴⁸. » Toujours est-il qu'en choisissant comme modèle premier et explicite *Macbeth*, où la femme apparaissait déjà comme l'instrument du mal ou la complice du Malin, E. Ionesco confirme et infirme surtout dans le même temps la reprise sur la scène française du vingtième siècle de la féminisation de la figure du comédien des jeux spéculaires du Grand Siècle. Il réitère le désir des dramaturges français du vingtième siècle de prolonger mais aussi de s'émanciper de la vision vertueuse de la comédienne classique exactement comme le feront ensuite leurs héritiers cubains.

¹⁰³⁹ « Carmen, *pensive* : Lorsqu'ils sont avec leurs femmes, dans leur amour pour elles, gardent-ils leur fête, très réduite minuscule, dans un bordel... / Irma, la rappelant à l'ordre : Carmen ! / Carmen : Excusez-moi , madame... dans une maison d'illusion », J. Genet, *Le Balcon*, *op.cit.*, p. 290.

¹⁰⁴⁰ *Ibid.*, p. 288

¹⁰⁴¹ « La narine béante, derrière le mur de feu et de fer ils reniflent l'orgie », dit Irma à Carmen en parlant de ses clients, in *ibid.* p. 288.

¹⁰⁴² « Je n'aime que toi », lui dit par exemple Arthur, qui la nomme ensuite aussi sa « bien-aimée », in *ibid.*, p. 299-300.

¹⁰⁴³ « notre amour » dit Irma, en s'adressant au Chef de police, in *ibid.*, p. 304.

¹⁰⁴⁴ *Ibid.*, p. 126

¹⁰⁴⁵ E. Ionesco, *Macbett*, *op.cit.*, p. 1061.

¹⁰⁴⁶ *Ibid.*, éd. Folio, p. 53.

¹⁰⁴⁷ « La suivante arrache d'un coup le vêtement somptueux de Lady Duncan et celle-ci apparaît en bikini étincelant, ayant sur le dos une cape noire et rouge », *ibid.*, p. 1078.

¹⁰⁴⁸ Philippe Sénart, extrait de *La Revue des deux mondes*, 1972 cité dans la Notice de l'édition Pléiade de *Macbett*, p. 1800.

En présentant majoritairement des comédiennes ou bien des comédiens travestis qui, comme ceux de J. Genet et Rotrou, utilisent le théâtre pour se moquer du catholicisme et servir leurs dieux, leurs religions païennes ou plus simplement leurs désirs libidinaux, les acteurs des jeux spéculaires cubains apparaissent comme l'ultime maillon d'une chaîne confirmant cette évolution de la vision du comédien. Les acteurs déguisés en vulgaires nonnes de É. Manet qui organisent leur spectacle intérieur tantôt autour d'un Christ en croix, très rustique qui est « presque un totem¹⁰⁴⁹ », tantôt autour d'un cadavre féminin paré comme une relique, et qui n'hésitent pas à clamer qu'ils ont dû pour cela dormir dans des « lits douillet¹⁰⁵⁰ », apparaissent à leur tour moins comme des Hommes que comme des comédiennes impies ou fétichistes.

Que dire aussi de la Paraguya de M. Montes Huidobro qui se livre sur scène à d'étranges rituels de procréation sur les morts ? Par une formidable ironie de l'histoire, elle accroît encore l'audace et les préjugés dont se plaignaient les actrices d'un Gougenot ou d'un Scudéry. Les dramaturges cubains renouent donc aussi partiellement avec la représentation du comédien proposée par les pièces métathéâtrales du dix-septième siècle français, ils « bouclent la boucle » en montrant que depuis son rôle de prophète jusqu'à celui de médium ou de prêtresse profane et tentatrice, le comédien est et reste toujours cet être humain qui aspire, avec plus ou moins de succès, au spirituel.

Depuis *El Gran teatro del Mundo* jusqu'aux *Bonnes* et au « Que dalle¹⁰⁵¹ » blasphématoire de Claire adressé au Ciel, les représentations intérieures montrent ainsi que la conception française des comédiens et comédiennes s'est progressivement laïcisée au point de présenter des êtres souvent insolants et défiant Dieu. D'homme au service de Dieu nous voilà passés à la femme actrice et corruptrice en position de recherche ou même de défi, qui finit par gagner la scène cubaine. Reste à savoir quel est le regard ou le jugement que les auteurs portent tant sur l'Homme que sur les comédiennes. L'éloge de ces êtres est-il permanent et pérenne et, si oui, sur quels aspects précis de leur profession porte-t-il ?

¹⁰⁴⁹ É. Manet, *Les Nonnes*, op.cit., p. 8.

¹⁰⁵⁰ Ibid.

¹⁰⁵¹ J. Genet, *Les Bonnes*, op.cit., p. 142.

B) DE LA SCÈNE PIÉDESTAL À LA SCÈNE ÉCHAFAUD

1) De l'art d'être un bon comédien

Par-delà l'insistance sur la moralité et la dignité de ses acteurs, les jeux de specularité classiques français invitent à prendre conscience du talent qu'exige l'exercice théâtral. Toute apologie du comédien ou de la comédienne est en même temps une démonstration en acte, montrant ses prouesses tout en faisant la théorie de son jeu. Les représentations enchâssées formelles et informelles – *a fortiori* les répétitions intérieures – permettent donc aussi de définir très précisément ce qu'était un « bon acteur » au dix-septième siècle.

En plus des qualités physiques et intellectuelles nécessaires à cette profession, *La Comédie des comédiens* de Scudéry révèle ainsi, la première, une caractéristique considérée comme essentielle par les hommes de théâtre du dix-septième siècle : l'art de feindre les passions. Scudéry insiste d'abord de façon plus concrète que Gougenot sur les prédispositions du corps et de l'esprit nécessaires à tout comédien en faisant dire à son personnage de Blandimare :

Il faut premièrement, que la nature y contribue, en lui donnant la bonne mine, car c'est ce qui fait la première impression dans l'âme des spectateurs : qu'il ait le port avantageux, l'action libre, et sans contrainte ; la voix claire, nette et forte [...] qu'il ait l'esprit et le jugement pour l'intelligence de vers¹⁰⁵².

Puis, le personnage achève sa tirade par « et pour conclusion, il faut que les pleurs, le rire, l'amour, la haine, l'indifférence, le mépris, la jalousie, la colère, l'ambition et bref toutes les passions soient peintes sur son visage, chaque fois qu'il voudra¹⁰⁵³. » À un âge où les traités sur l'art du comédien sont encore inexistant, le théâtre à son miroir de Scudéry s'appuie ainsi sur les traités de rhétorique de Cicéron¹⁰⁵⁴ et de Quintilien¹⁰⁵⁵ et esquisse une toute première théorie de jeu selon laquelle l'acteur doit être un Phénix, un Protée, capable d'éprouver les passions de son personnage pour les transmettre au public.

De même, dans *L'Illusion comique*, l'une des fonctions de la tragédie du cinquième acte où Pridamant ne réussit pas à démêler le vrai et le feint, l'action vécue et l'action

¹⁰⁵² Scudéry, *La Comédie des comédiens*, op.cit. II, 1, v. 224-245, p. 16.

¹⁰⁵³ *Ibid.*, v. 247-250, p. 16.

¹⁰⁵⁴ Cicéron, *De oratore*, Livre I (55 av. J. - C.) ; rééd. et trad., Paris, Les Belles Lettres, 1967.

¹⁰⁵⁵ Quintilien, *De institutione oratoria*, Livre III (95 ap. J.-C.) rééd. et trad., Paris, Les Belles Lettres, 1976.

jouée par Clindor, est de souligner l'exceptionnel pouvoir de métamorphose des comédiens. Les cris de Pridamant, à la fin de la pièce, quand il croit que l'on a assassiné son fils¹⁰⁵⁶, prouvent qu'il s'est laissé prendre à l'illusion dramatique et que les acteurs ont parfaitement joué leur rôle et ont feint admirablement les passions des personnages qu'ils jouaient. En nous montrant que Clindor a réussi en prison à dépasser la peur de la mort, Corneille révèle également le fait, qu'à ses yeux, le bon acteur est celui qui est capable en toutes situations, comme dans la vie elle-même où les conditions de l'expérience théâtrales sont parfois ainsi reconstituées par le hasard, de jouer d'absolument toutes et donc même des plus puissantes passions humaines. Évoquant ce fabuleux personnage de comédien Marc Fumaroli confirme enfin « c'est la plasticité de leur nature qui fait de certains êtres des comédiens¹⁰⁵⁷ ».

Chez Brosse aussi, Clarimond simule si bien lorsqu'il répète à maintes reprises au spectateur Lisidor qu'il assiste à une feinte, qu'il réussit à lui faire croire que l'histoire représentée devant lui n'est pas la vérité. « Mon oreille et mes yeux vous êtes des menteurs, / Ma maîtresse est noyée¹⁰⁵⁸ » s'exclame le dupe qu'est Lisidor.

Néanmoins, il revient surtout à Rotrou et Molière d'avoir développé largement cette réflexion sur l'art de feindre de l'acteur. Dans *Le Véritable Saint Genest*, avant même que ne débute la pièce encadrée, les spectateurs internes louent l'aptitude à « feindre » de Genest et c'est même ce talent qui justifie ensuite le choix de la pièce si l'on en croit ces propos de Valérie :

Mais on vante sur tout, l'inimitable adresse,
Dont tu feints d'un Chrétien le zèle et l'allégresse,
Quand, voyant marcher du Baptême au trépas,
Il semble que les feux soient des fleurs sous tes pas¹⁰⁵⁹.

Puis, durant toute la représentation, les commentaires du public intérieur soulignent uniquement le pouvoir d'imitation et de métamorphose de ce nouveau Protée. À la fin de l'acte II, on relève notamment : « DIOCLÉTIAN : En cet acte, Genest, à mon gré se surpasse. » / « MAXIMIM : Il ne se peut rien feindre avecque plus de grâce¹⁰⁶⁰. » Le lexique et la syntaxe hyperboliques trahissent ici leur admiration pour « l'art extrême » de feindre de Genest.

¹⁰⁵⁶ On citera par exemple : « J'ai pris sa mort pour vraie et ce n'était que feinte », in Corneille, *L'Illusion comique*, op. cit., V, 6, v. 1777, p. 687.

¹⁰⁵⁷ M. Fumaroli, « *L'Illusion comique* », article disponible en ligne :

www.letheatredelorient.fr/archives/documents/13613/marc-fumaroli-illusion-comique.html

¹⁰⁵⁸ Brosse, *Les Songes des hommes esveilleez*, op.cit., V, 5, p. 122.

¹⁰⁵⁹ Rotrou, *Le Véritable Saint Genest*, op. cit., I, 5, v. 293-295, p. 49.

¹⁰⁶⁰ *Ibid.*, II, 9, v. 667-668, p. 67.

Dans *L'Impromptu de Versailles*, l'adresse de Molière à imiter le jeu emphatique des comédiens de l'hôtel est soulignée notamment par Mademoiselle de Brie qui déclare avoir reconnu immédiatement et « dès le premier Vers¹⁰⁶¹ » le ton de Mademoiselle de Beauchâteau. Dans la seconde partie du siècle, Molière prolonge ainsi les théories en vogue sur l'art de feindre tout en les infléchissant et en invitant finalement à en accentuer le côté naturel.

Le théâtre français à son miroir révèle donc qu'être vrai, ou feindre correctement, est toujours le premier souci des comédiens et comédiennes au dix-septième siècle et que comme le remarque J. Rousset, un comédien n'a de talent que s'il est capable « de se quitter pour devenir un autre¹⁰⁶² ». Ceci n'a rien d'étonnant dans un théâtre reposant sur le tout puissant principe d'illusion dramatique.

En Espagne en revanche, ce procédé est présent mais moins récurrent. Dans le premier acte de la pièce de Lope, Carin demande si Ginés connaît son texte par cœur et si sa pièce comporte de la musique¹⁰⁶³. La faculté de feindre de Ginés n'est donc pas l'un des critères de sélection. Même pour Dioclétien, cette qualité ne semble que secondaire puisqu'il demande avant tout à Ginés une pièce *nouvelle*¹⁰⁶⁴ et lui laisse énumérer une grande partie de son répertoire avant de lui dire : « On m'a dit que tu imites à la perfection / un roi, un Espagnol, un Persan, un Arabe, / un chef de guerre, un consul, mais que tu fais encore / mieux quand tu imites un amant¹⁰⁶⁵. » Puis, le sujet du chrétien martyr et sa jubilation devant ses premiers malheurs semblent motiver principalement le choix définitif de l'empereur et relèguent encore au second plan l'art de feindre de Genest. Enfin, notons que globalement dans la pièce lopesque, les remarques désignant l'art de feindre de Ginés sont moins nombreuses et bien moins précises que dans l'œuvre rotrouenne. Le « il joue bien¹⁰⁶⁶ » de Dioclétien peut notamment renvoyer à d'autres talents de Ginés et confirme ainsi le fait que sur une scène habituée aux ruptures de l'illusion dramatique, l'éloge de

¹⁰⁶¹ Molière, *L'Impromptu de Versailles*, op. cit., scène 1, p. 826.

¹⁰⁶² Jean Rousset, *L'Intérieur et l'Extérieur : essais sur la poésie et le théâtre du XVII^e siècle*, Paris, éd. A. Colin, 1968 ; rééd. 1976, p. 156.

¹⁰⁶³ « Tu en sais un bout par cœur ? » et « Il y a de la musique ? » demande Carin. Traduit de : « ¿ Sabes algo de memoria ? » « ¿ Tienes música ? », Lope de Vega, *Lo Fingido Verdadero*, op.cit., première journée, p.176.

¹⁰⁶⁴ « Joue-moi une histoire nouvelle », traduit de : « Dame una nueva fabula », *ibid.*, deuxième journée, p. 183

¹⁰⁶⁵ Traduit de : « Hanme dicho que imitas con extremo / un rey, un español, un pera, un árabe, / un capitán, un cónsul ; mas que todo lo vences cuando imitas un amante. », *ibid.*, p. 184.

¹⁰⁶⁶ Traduit de : « Qué sutileza ! », *ibid.*, p. 193.

l'art de feindre du comédien est certes important, mais peut-être moins primordial qu'en France.

Dans *El Vergonzoso en el Palacio*, l'art de feindre la jalousie¹⁰⁶⁷ ou la folie¹⁰⁶⁸ de Serafina paraît aussi relayé à l'arrière-plan au profit de la finalité de divertir le public par de multiples jeux gestuels et danses. « Je tiens à la divertir¹⁰⁶⁹ » conclue justement cette « furie¹⁰⁷⁰ » scénique ou cette actrice perpétuellement en mouvement qu'est Serafina, en confirmant ainsi l'existence d'une subtile différence de priorités entre les deux scènes pyrénéennes.

Contrairement aux jeux spéculaires de Scudéry¹⁰⁷¹, certaines pièces enchâssées et jeux métathéâtraux français invitent ensuite à admirer les facultés d'improvisation dont est doté tout bon comédien. Bien avant que Caldéron ne propose dans *El Golfo de las sirenas* une allusion au fameux acteur Juan Rana, vu comme un comédien capable d'improviser à partir d'une erreur de jeu lui faisant prononcer son nom véritable¹⁰⁷², dès 1644 exactement, Corneille mentionne et loue à deux reprises dans *La Suite du Menteur* l'acteur Jodelet célèbre pour ses improvisations (dont il nous reste des traces écrites¹⁰⁷³). À la scène 3 où Cliton évoque le succès parisien du « héros de la farce, un certain Jodelet¹⁰⁷⁴ » s'ajoutent ainsi ces vers « Et je jurerais bien, Monsieur, en bonne foi, / Qu'en France il n'en est point que Jodelet et de moi¹⁰⁷⁵ ».

Une dizaine d'années plus tard dans *Les Songes des hommes esveilleez*, Brosse propose une autre technique tout aussi probante. Désormais tous les spectacles enchâssés (à l'exception du dernier), sont des improvisations inventées *hic et nunc* par des acteurs eux-mêmes improvisés. Lorsqu'il les présente, Clarimond utilise en effet le futur et s'en remet entièrement à l'inventivité de ses acteurs :

¹⁰⁶⁷ « J'ignore ce que peut-être la jalousie, mais tant pis, je vais feindre, écoute bien. », Tirso de Molina, *Le Timide au Palais*, op.cit., p. 24, traduit de : « No sé lo que es, / pero escucha, y fingirélos. », in *El Vergonzoso en el Palacio*, op.cit., deuxième journée, p. 470.

¹⁰⁶⁸ « je feins d'être fou », *ibid.*, traduit de : « ¡ verás cuán bien finjo un loco ! », in *ibid.*, p. 471.

¹⁰⁶⁹ *Ibid.*, p. 26, traduit de : « Entretenerla deseo », in *ibid.*, p. 472.

¹⁰⁷⁰ *Ibid.*, p. 25, traduit de : « te derrites », in *ibid.*, p. 470.

¹⁰⁷¹ Selon G. Forestier, cet oubli est en fait volontaire et montre que selon Scudéry la faculté d'improvisation n'était pas une qualité « noble » puisqu'elle constituait le fondement de l'art des comédiens italiens. Ainsi il écrit : « De fait si l'on prend garde, la tirade de Mr De Blandimare est un traité « anti-commedia dell'arte », destiné à l'érection d'un art proprement français », in *Le théâtre dans le théâtre*, op. cit., p. 223.

¹⁰⁷² « Bien que je m'appelle Juan Rana / Attention : je ne sais pas nager » lit-on en effet sachant que Rana signifie grenouille. Traduit de : « Aunque só un Juan Rana/ Miren que no sé nadar », Calderón, *El Golfo de las sirenas*, in *Quarte parte de comedias nuevas de D. Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, ed. Por Joseph Fernandez de Buendia, a costa de Antonio de la Fuente, 1672; reed. s. l. n. d., p. 10.

¹⁰⁷³ Traces écrites par exemple de ses improvisations à propos des *Précieuses ridicules*.

¹⁰⁷⁴ Corneille, *La Suite du Menteur*, I, 3, v. 281, p. 189.

¹⁰⁷⁵ *Ibid.*, III, 1., v. 825-826, p. 222.

Escoutez cette scène, elle doit être bonne.
 Cet acteur la rendra sérieuse et bouffonne
 Lucidan est adroit et sa dextérité
 Saura tout en mentant dire la vérité¹⁰⁷⁶.

De plus, Lisidor félicite aussi explicitement Clarimond de son talent d'improvisation en disant : « L'adresse d'inventer vous est particulière¹⁰⁷⁷. » Même dans le dernier spectacle en châtelet, les remarques de Clarimond visant à tempérer Lisidor, sont improvisées en fonction de ses réactions. De la sorte, tous les jeux spéculaires de Brosse soutiennent finalement l'idée qu'un comédien doit être constamment capable de s'adapter à des personnages et des publics.

Dans *Le Véritable Saint Genest*, lorsque Genest quitte son rôle, l'un des spectateurs internes, Lentule, s'exclame encore : « Quoiqu'il manque au sujet, jamais il ne hésite¹⁰⁷⁸ » et loue donc ce qu'il croit être une improvisation. Et à G. Forestier de noter : « La prétendue confiance des spectateurs dans le pouvoir-illimité-d'improvisation de tout bon acteur est le meilleur indice du point de vue de Rotrou sur l'art du comédien¹⁰⁷⁹. »

Enfin, dès son titre, *L'Impromptu de Versailles* montre que comme chez Rotrou les spectacles intérieurs vont moins reposer sur l'intense travail de répétition qui nous est montré que sur la capacité de Molière et de sa troupe à improviser. Le personnage de Molière l'avoue et en fait même un impératif lorsqu'évoquant les rôles de ses comparses, il dit : « Vous les saurez, vous dis-je, et quand même vous ne les sauriez pas tout à fait, pouvez-vous pas y suppléer de votre esprit, puisque c'est de la Prose et que vous savez votre sujet¹⁰⁸⁰ ? » Puis au moment où le Roi arrive, il ordonne encore : « Oh bien faites donc pour le reste du mieux qu'il vous sera possible¹⁰⁸¹ » et annonce ainsi que sa troupe va improviser comme elle l'a d'ailleurs largement fait jusqu'à présent. L'une des fonctions essentielles du théâtre dans le théâtre français classique est donc clairement de montrer les facultés d'improvisation des acteurs.

Sur la scène espagnole, en revanche, si à l'acte II de *Lo Fingido Verdadero*, Dioclétien affirme, ébahi par Genest, « Tout cela, il l'a improvisé¹⁰⁸² ? » et Camille lui répond « Oui, seigneur ; c'est un grand poète¹⁰⁸³ », il faudra attendre Calderón et *El Gran*

¹⁰⁷⁶ Brosse, *Les Songes des hommes esveilleez*, op. cit., III. 4, p. 54.

¹⁰⁷⁷ *Ibid.*, III. 4, II. 5, p. 35.

¹⁰⁷⁸ Rotrou, *Le Véritable Saint Genest*, op. cit., IV. 7, v. 1315, p. 94.

¹⁰⁷⁹ G. Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre*, op. cit., p. 222.

¹⁰⁸⁰ Molière, *L'Impromptu de Versailles*, op.cit., scène 1, p. 823.

¹⁰⁸¹ *Ibid.*, scène 5, p. 842.

¹⁰⁸² Traduit de : « Dijo aquesto de improviso ? », Lope de Vega, *Lo Fingido Verdadero*, op. cit., deuxième journée, p. 187.

¹⁰⁸³ Traduit de : « Sí, señor, que es gran poeta. », *ibid.*, p. 187.

Teatro del mundo, pour assister à une improvisation intégrale telle que l'on la trouve dans nos pièces françaises. Dans cette pièce, rappelons en effet que l'Auteur fournit aux acteurs un canevas, représenté par le rôle qui leur est imparti (Le Riche, Le Pauvre, etc.) et soutenu par « le souffleur » (La Loi Morale), à partir de quoi, s'aidant de leur libre arbitre, ils doivent improviser.

Il ne revient donc qu'à Rotrou d'avoir, dès 1646, su prolonger la technique de Brosse et surtout éliminer les actions secondaires de la pièce lopesque afin d'accroître nettement la part d'improvisation des acteurs enchâssés et de proposer un modèle d'impromptu fort fécond. Sans doute est-ce parce qu'il était plus nécessaire dans l'orthodoxe et austère France de d'Aubignac et de l'Académie, de montrer que, bien qu'issue de la populaire *Commedia dell'arte*, la faculté d'improvisation était aussi une qualité « noble » et essentielle aux comédiens.

À travers ce motif de l'improvisation et de ses frontières, le théâtre à son miroir français permet enfin à nos auteurs de montrer qu'un bon comédien doit, au dix-septième siècle, avoir une adresse suffisante pour conserver un équilibre pour jouer ou improviser « vrai » en ressentant les passions du personnage sans y perdre sa propre identité.

Gougenot et Scudéry insistent déjà sur la nécessité de ne pas confondre un rôle avec sa propre personnalité. À Gautier et Boniface qui se querellent dans la pièce de Gougenot et vantent les qualités de leur propre personne pour avoir les rôles les plus honorables, Bellerose répond en réinstallant une différence entre leur rôle et leur être et en expliquant qu'il n'est nul besoin d'être noble pour jouer des rôles élevés : « de sorte que le seigneur Boniface peut être aussi capable de réciter sous l'habit d'Empereur que le pourrait-être Hypocrate même s'il vivait encore¹⁰⁸⁴ ».

Plus tard, le personnage du Prologue de Scudéry rappelle aussi au spectateur la différence entre le rôle de comédien et son être véritable lorsqu'il annonce : « Voici un jeu de paume, où des Comédiens qui ne sont point nous, et lesquels nous sommes pourtant¹⁰⁸⁵. » ou encore « ils disent que je suis un certain Monsieur de Blandimare, bien que je m'appelle Montdory¹⁰⁸⁶ ».

Si Corneille suggère encore au spectateur que Matamore interprète avec enflure un rôle tragique parce qu'il n'est qu'un type et se résume simplement à son personnage, lors

¹⁰⁸⁴ Gougenot, *La Comédie des comédiens*, op.cit., I, 1, p. 18.

¹⁰⁸⁵ Scudéry, *Prologue de La Comédie des comédiens*, op. cit., v. 10-11, p. 8.

¹⁰⁸⁶ *Ibid.*, v. 19-20.

des représentations intérieures de *Lo Fingido Verdadero* et surtout du *Véritable Saint Genest*, le chef de troupe et comédien de haute réputation improvise parce qu'il quitte cette fois son être individualisé, il vit complètement son rôle vivant et cesse d'être comédien. Ainsi, la métamorphose de Genest annoncée avant le début de la représentation (II,4¹⁰⁸⁷) advient explicitement à la fin du spectacle enchâssé (scène 5,6,7 de l'acte IV). L'acteur ne s'adresse plus à Anthyme mais à Lentule¹⁰⁸⁸, désigné comme celui « qui faisait Anthyme¹⁰⁸⁹ », Marcelle étant celle « qui représentait Natalie¹⁰⁹⁰ ». À travers le discours de Genest et les didascalies, l'onomastique prend acte de la conversion de Genest. L'imitateur a perdu la dualité essentielle qui séparait sa personne réelle de sa personne fictive, il est devenu parfaitement conforme à son personnage. Des vers 1325 à 1327, par un processus proche de la schizophrénie, il s'exclame d'ailleurs : « Ce jeu n'est plus un jeu mais une vérité, / Où par mon action je suis représenté, / Ou moi-même l'objet et l'Acteur de moi-même¹⁰⁹¹... » En allongeant et en multipliant ainsi considérablement les remarques de Ginés et des spectateurs internes¹⁰⁹² de Lope sur la confusion entre la vie du comédien et son rôle, Rotrou montre que l'acteur qui s'identifie avec son rôle cesse d'exercer son métier. Il révèle qu'il devient alors incapable d'enlever son masque, qu'il reste comédien et que sa vie personnelle s'identifie à son jeu.

Ainsi, le théâtre français à son miroir réutilise et approfondit même la capacité du procédé aurique du théâtre dans le théâtre à aborder la question de la gravité ou de la retenue de l'acteur aussi sérieusement que de nombreux dramaturges modernes. Bien avant Pirandello ou J. Anouilh, il demande jusqu'où le comédien doit aller dans le sens de

¹⁰⁸⁷ « Je feins moins Adrian que je ne le deviens », dit en effet Genest, vers 403. Puis, il tente de retrouver une maîtrise de lui-même en disant : « Il s'agit d'imiter et non de devenir », in Rotrou, *Le Véritable Saint Genest*, op. cit., II. 5, v. 420, p. 56.

¹⁰⁸⁸ *Ibid.*, IV. 5, v. 1242, p. 91.

¹⁰⁸⁹ *Ibid.*, v. 1259, p. 92.

¹⁰⁹⁰ *Ibid.*, v. 1258, p. 92.

¹⁰⁹¹ *Ibid.*, IV. 7, v. 1325-1327, p. 95.

¹⁰⁹² Ginés disait en effet déjà : « De même pour l'acteur : s'il ne ressent pas / les passions d'amour, il lui est impossible / qu'il puisse, grand seigneur, les représenter. / Une absence, une jalousie, une offense, / un dédain rigoureux et mille autres choses / qui sont les plus délicats affects de l'amour, / s'il les ressent, il les montrera, avec délicatesse ; / mais il ne saura pas les montrer s'il ne les ressent pas », traduit de : « pero como el poeta no e posible / que escriba con afecto y con blandura / sentimientos de amor, si no le tiene, / y entonces se descubren en sus versos / cuando el amor, es imposible / que pueda, gran señor, representarlas ; / una ausencia, unos celos, un agravio, / un desdén riguroso y otras cosas : que son de amor tiernísimos efectos, / harálos, si los siente, tiernamente ; / mas no los sabrá hacer si no los siente », in Lope de Vega, *Lo Fingido Verdadero*, op. cit., p. 184. Maximien, quant à lui, disait aussi : « C'est Ginés qui le joue ; / il semble l'être lui-même, / et le résultat est la vérité » et Dioclétien : « On dirait qu'il l'est lui-même », traduit de : « Representalo Ginés, / que parece que lo es, / y verdadero suceso », et « Parece que lo es él mismo », in *ibid.*, p. 199-200.

l'objectivisation de l'imaginaire ou de sa subjectivation afin de ne pas transgresser les limites collectivement admises et de ne pas tomber dans la folie.

Publier les vertus et les mérites des comédiens, montrer les difficultés de leur métier et les exigences de leur profession, telle est donc l'une des principales significations des jeux de spécularité dramatiques, en France comme en Espagne. Néanmoins, de par la constance de l'éloge, ses subtiles variations féministes, l'importance donnée à l'éloge de la faculté d'improvisation ou même son insistance sur l'art de feindre et l'équilibre nécessaire entre jouer vrai et conserver son identité afin de préserver l'illusion dramatique, le théâtre à son miroir français se distingue subtilement et s'émancipe aussi sémantiquement des modèles hispaniques. Plus que jamais la proximité de l'étymologie de « théâtre » et de « théorie » se révèle et montre que bien avant *Le Paradoxe du Comédien*, le théâtre à son miroir français est un outil idéal pour développer une théorie du jeu théâtral intimement reliée à la pratique de la scène dans laquelle le comédien garde toujours une distance minimale vis à vis de son rôle, un système, en définitive, rappelant toujours que les dramaturges et les acteurs sont avant tout des praticiens, nécessitant des savoirs, mais aussi, et peut-être surtout, des savoir-faire.

2) Relativiser les talents des acteurs contemporains

Au vingtième siècle, néanmoins, les préjugés se sont estompés et effacés. Bien qu'au début du siècle, comme le rappelle J. Guérin, le théâtre semble encore « mal aimé¹⁰⁹³ » par les élites lettrées qui lui préfèrent le roman et que « la presse spécialisée et généraliste ne cesse d'entretenir ses lecteurs d'une crise du théâtre¹⁰⁹⁴ », la méfiance et le mépris de l'Église ou de certains doctes envers les comédiens et comédiennes, eux, ont fait définitivement place à une acceptation de leur statut. Au fil des années, s'installe même une grande considération pour cette profession, symbolisée par la Nuit des Molières ou celle des Goyas. Les dramaturges qui mettent en scène le théâtre afin de faire son apologie ainsi que celle des qualités de ses membres sont donc de plus en plus rares. Tout se passe comme si le procédé spéculaire devenait au contraire synonyme d'une critique de l'art dramatique. Cette autocritique commence par pointer la médiocrité du jeu des acteurs modernes ainsi que leur manque de professionnalisme. Par-delà la dénonciation du manque

¹⁰⁹³ J. Guérin, *Le Théâtre en France de 1914 à 1950*, op.cit, p. 9.

¹⁰⁹⁴ *Ibid.*, p. 12.

de spiritualité de tout comédien, quel que fût son talent, le surgissement de formes spéculaires reposant sur l'art marionnettique au début du siècle, constitue en effet une attaque de la part des auteurs français envers la médiocrité du jeu personnalisé de nombre de comédiens. Les drames pour marionnettes de Maeterlinck, le prologue poétique de *Matoum et Téviabar*, le programme de représentation de *Matoum en Matoumoisie* de P. Albert-Birot et enfin la merveilleuse « farce pour un théâtre de marionnette » intitulée *L'Ours et la Lune* de Claudel¹⁰⁹⁵ sont même autant de condamnations du jeu des acteurs occidentaux et autant d'invitations à le renouveler à partir de l'universelle humanité de « l'acteur en carton¹⁰⁹⁶ » et des théâtres orientaux comme le No ou le Bunraku.

Même lorsque les marionnettes sont absentes, la critique du manque de modestie et de sérieux des comédiens reste une constante du théâtre à son miroir français moderne. Au début de *L'Impromptu de Paris*, Giraudoux prolonge ainsi cet exemple classique unique de critique explicite de l'acteur et de ses prétentions qu'est *Le Baron de La Crasse*¹⁰⁹⁷ en présentant un comédien, Adam, qui imagine proclamer orgueilleusement que le comédien est le seul ami du public. Comme le note Saint-Iles, en contrepoint, « cela paraîtrait prétentieux¹⁰⁹⁸ ». Puis, alors que ce premier se vante encore de ses connaissances scénographiques et théoriques, Renoir l'arrête et invite la troupe à la pratique : « Dites-moi, mes petits amis, vous ne croyez pas que si nous répétons, bien sagement, bien tranquillement, ce serait une petite réponse aussi¹⁰⁹⁹ ? » En dédoublant le théâtre, Giraudoux rappelle donc ici affectueusement que le métier de comédien exige non seulement du travail, mais aussi de la sobriété.

De même, devant le manque d'humilité d'Hortensia qui refuse de se faire diriger, le comte de J. Anouilh, dans *La Répétition ou l'Amour puni*, s'exclame :

Je ne vous demande qu'une nuance... Ces comédiens sont des gens impossibles, décidément. Dès qu'ils ont ouvert la bouche, le son de leur propre voix les enchante comme la flûte du charmeur de

¹⁰⁹⁵ Dans la version de 1951 de *L'Échange*, Claudel accuse aussi en Léchy Elbernon, le jeu de l'actrice qui ne cesse de s'exhiber et de se mettre en avant de façon caricaturale. L'analyse proposée par Pascal Alexandre Bergues souligne cette moquerie de l'auteur envers la mondanité de la comédienne et n'hésite pas à en faire un prodrome du « grand Air de l'Actrice » qu'évoquera ensuite Michel Lioure. Voir présentation de *L'Échange* par Pascale Alexandre-Bergues, *op.cit.*, p. 79.

¹⁰⁹⁶ P. Albert-Birot, *Guignol, école dramatique*, in *Les Mains de Lumières : anthologie des écrits sur l'art de la marionnette*, Plassard Didier (dir.), Charleville-Mézières, éd. Institut international de la marionnette, 2005.

¹⁰⁹⁷ « Mais le premier acteur / Se croit fort habile homme et fort grand orateur / Les premiers de son art, les plus inimitables, / il ne les trouve pas seulement supportables », Raymond Poisson, *Le Baron de La Crasse*, in *Aspects du théâtre dans le théâtre au XVIII^e, recueil de pièces*, Toulouse, éd. Université de Toulouse le Mirail, 1986, p. 77. On relève aussi à la scène 4, au moment de l'arrivée des comédiens l'échange suivant : « LE BARON : Parbleu, voici la Bande. Le marquis : Dites Troupe, l'on dit Bande d'Égyptiens / Et bandes offenseraient tous les comédiens », *ibid.*, p. 86.

¹⁰⁹⁸ Giraudoux, *L'Impromptu de Paris*, *op. cit.*, scène 1, p. 675.

¹⁰⁹⁹ *Ibid.*

serpents. Ils s'engourdissent de plaisir en s'entendant et ils croient, dur comme fer, que nous partageons leur extase¹¹⁰⁰.

Dans sa pièce intitulée *Un balcon sur les Andes*, É. Manet, confirme cette variante moderne en soulignant avec une certaine ironie le maniérisme ampoulé des acteurs. L'un de ses personnages se moque des minauderies des acteurs et assimile même le théâtre à un art féminin : « Oh non ! J'ai fait tous les métiers du monde mais, sans vouloir vous offenser, me grimer, moi ? me déguiser ? faire de petits gestes ? Non. Vraiment, sans vouloir vous offenser, le théâtre ce n'est pas un métier d'homme¹¹⁰¹. » Son ton hautain et dédaigneux le discrédite alors et souligne finalement de façon comique son propre manque d'humilité.

Lorsqu'enfin, les autres dramaturges cubains choisissent de réutiliser ce motif français, ils en accentuent considérablement la violence. Dans *El Chino*, C. Felipe se moque ainsi bien plus largement et plus féroce de l'incompétence et la présomption des comédiens. Lorsque le fameux acteur Santizo entre en scène, il commence par rappeler présomptueusement son statut de comédien professionnel reconnu, son appartenance à un monde artistique privilégié et surtout l'immense faveur qu'il accorde à Palma et Sergio en acceptant de participer discrètement à leur modeste « divertissement¹¹⁰² ». Il répond aussi au compliment d'Alameda en citant égocentriquement les paroles élogieuses de ses admiratrices et des critiques : « C'est ce que disent mes admiratrices : sympathique dans la comédie ; pathétique dans le drame... "Avec l'acteur Santizo tous les genres dramatiques culminent". Paroles d'une critique sérieuse¹¹⁰³. » Le contraste comique entre le verbe fort « culminer » et le simple adjectif « responsable » souligne la fausse modestie de Santizo, d'autant plus qu'ensuite, bien que son rôle soit tout à fait insignifiant¹¹⁰⁴ et ne requière nulle qualité d'imitation ou d'improvisation particulière, il insiste aussi lourdement sur son talent : « Je domine le texte. Ce sera un jeu d'enfant pour moi de jouer le violoniste

¹¹⁰⁰ J. Anouilh, *La Répétition ou l'Amour puni*, op. cit., acte II, p. 45-46.

¹¹⁰¹ É. Manet, *Un balcon sur les Andes*, op. cit., p. 46.

¹¹⁰² Il dit par exemple : « Yo tengo más que perder, que soy un valor consagrado, y no he vacilado en prestar mi colaboración », in C. Felipe, *El Chino*, op. cit., p. 60-61. Nous traduisons : « J'ai plus à perdre, moi qui suis une valeur consacrée, et je n'ai pas hésité à collaborer ».

¹¹⁰³ Traduit de : « Así dicen mis admiradoras : simpático en la comedia ; patético en el drama... "En el actor Santizo todos los géneros dramáticos encuentran su culminación". Palabras de una crítica responsable », *ibid.*, p. 60.

¹¹⁰⁴ Robert revendiquant aussi son appartenance « au monde artistique » et aussi présomptueux lui dit d'ailleurs : « Santizo, ten a mano el violín. Deja el maquillaje. Estás bien así. Nadie te verá. », in *ibid.*, p. 79. Nous traduisons : « Santizo, prend le violon à la main. Laisse le maquillage. Tu es bien comme cela. Personne ne te verra. »

suicidaire. Vous verrez quelle création ce sera¹¹⁰⁵. » Ceci illustre de nouveau, sa fierté démesurée. Enfin, Santizo répète son texte et s'exclame, méprisant : « Ce dialogue est infâme ! Qui peut apprendre un texte avec autant de répétition de mots et d'idées ? Palma, qui a écrit cela¹¹⁰⁶ ? » Ceci démontre qu'il n'a rien compris au texte. Dès lors, contrairement au comédien réel qui fait preuve non seulement d'autodérision mais aussi d'une grande forme d'intelligence théâtrale en acceptant d'incarner ce personnage de comédien imposteur, on doute fort que Santizo, ce pauvre « épouvantail » ne saisisse quoi que ce soit à l'*esperpento* ou aux théories décadentes de Valle-Inclán qu'il mentionne hardiment. Son savoir n'est que de la poudre aux yeux. Son manque de discernement et sa fierté démesurée, sont d'ailleurs une ultime fois soulignés lorsqu'il demande, *in fine*, émerveillé par les talents de Renata, si elle est une comédienne professionnelle et qu'on lui révèle simplement qu'elle n'est qu'une domestique.

Alors qu'à l'âge baroque le dédoublement du théâtre vantait les vertus morales et artistiques des comédiens, le théâtre à son miroir du vingtième siècle dénonce leur manque d'humilité et critique la platitude de leur jeu. D'une « scène-piédestal », il nous fait ainsi passer à une « scène-échafaud » et signale ce qui appartient à une tradition passée en esquissant une nouvelle théorie de l'acteur idéal. Humblement, nous dit-il, le comédien moderne doit s'efforcer de quitter cette fois totalement son être ou de montrer dans son jeu son émancipation de sa propre personnalité, afin d'atteindre une forme plus touchante d'universalité. Mais cette peinture des comédiens, proposée par le théâtre à son miroir, ne dépeint pas le comédien uniquement sur la scène. Au contraire même, si les jeux spéculaires sont aussi importants pour l'histoire du théâtre français, c'est parce qu'ils constituent également de précieux témoignages historiques sur l'évolution des conditions de vies réelles de ses artistes que nous nous devons d'analyser.

¹¹⁰⁵ Traduit de : « Ya domino el texto. Será un juego de niños para mí hacer el violinista suicida. Veréis que creación », C. Felipe, *El Chino*, op. cit., p. 79.

¹¹⁰⁶ Traduit de : « ¡ Es infame este dialogó ! ¿ Quién se aprende esto con tanta repetición de palabras e ideas ? Palma, ¿ quién escribió esto ? », *ibid.*

C) DE LA DÉFENSE DU PRÉCAIRE À LA CRITIQUE DE LA STAR

1) Une lente professionnalisation

La peinture de la réalité économique des conditions de vie des comédiens est aussi une constante propre aux jeux spéculaires français. Certes, sur la scène espagnole, *Le Retable des Merveilles* de Cervantès rappelle encore que les revenus d'une troupe, et *a fortiori* d'une troupe errante, peuvent dépendre des ordonnances de l'État, capable de lui couper toute activité¹¹⁰⁷, mais quelques années plus tard, les considérations économiques n'ont déjà plus leur place chez ce poète de Cour qu'est Calderón. En outre, les premières pièces métathéâtrales auriques semblent plutôt mettre l'accent sur le caractère rentable de la profession de comédien alors que les pièces françaises insistent toujours sur la précarité de ce métier et sur sa très lente progression. Ainsi, dans son retable, Cervantès rappelle surtout que « la demi-douzaine¹¹⁰⁸ » de ducats fournis en acompte à Chanfalla le satisfait pleinement, et que son Gouverneur peut rêver au succès et au caractère nettement lucratif de ses futures pièces¹¹⁰⁹. Bien qu'il puisse évidemment s'agir d'un souhait plutôt que de la description d'une réalité sociologique, le contraste avec les longs passages de Gougenot consacrés à la nourriture promise aux comédiens est flagrant.

Ces derniers dans lequel le fantasme d'un « pain d'épice¹¹¹⁰ » est vite substitué au désir plus élémentaire d'une simple « soupe toute pleine de choux¹¹¹¹ » attirent sans aucune équivoque cette fois l'attention du public, sur le maigre salaire de l'acteur parisien, en le peignant comme un animal assez précaire, jouant avant tout pour se sustenter et éventuellement pour gagner « quelques petits gages¹¹¹² ». De même, l'insistance de Scudéry sur les « mille incommodités¹¹¹³ » du métier de comédien ainsi que sur l'absence

¹¹⁰⁷ Chanfalla dit en effet : « Ces messieurs des confréries charitables m'ont fait appeler à la capitale car il n'y a plus là bas un seul directeur de troupe et les hôpitaux sont dans le plus grand dénuement » et comme l'indique R. Marrast en note, ceci rappelle le fait que les théâtres de Madrid étaient fermés par exemple en cas de décès de membres de la famille royale, in Cervantès, *Le Retable des Merveilles*, op. cit., p. 795 pour le texte et p. 1073 pour la note.

¹¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 796.

¹¹⁰⁹ « J'ai dans mes tiroirs vingt-deux *comedias*, toutes originales, pas une de moins, et j'attends une occasion favorable pour aller à la capitale afin d'enrichir grâce à elles une demi-douzaine de directeurs », *ibid.*, p. 797.

¹¹¹⁰ Gougenot, *La Comédie des comédiens*, op. cit., II, 10, p. 43.

¹¹¹¹ *Ibid.*

¹¹¹² *Ibid.*, p. 49.

¹¹¹³ Scudéry, *La Comédie des comédiens*, op. cit., I, 1, p. 9. De plus, dès le début, Belle Ombre se plaint de la condition de comédien et du statut qu'elle a choisi en disant : « Je mesure s'il n'est vray que tout ce qui reluit n'est pas or : et que les belles apparences sont le plus souvent trompeuses ; Avant qu'avoir goûté la forme de

de spectateur et, par conséquent, de souper pour les comédiens¹¹¹⁴ en tournée en province, est encore accentuée par la réplique de Mr de Blandimare rappelant que les gages sont médiocres, même pour les comédiens du roi : « Les comédiens du Roi. Ho, cela s'entend sans le dire. Cette qualité et celle de Gentilhomme ordinaire de la Chambre, sont à bon marché maintenant ; mais aussi les gages n'en sont pas grands¹¹¹⁵ ».

À la suite de ces œuvres, tout porte à croire que le fait que dans *L'Illusion comique*, Corneille montre des comédiens partageant une poignée d'écus¹¹¹⁶ et Alcandre s'exclamant « Le théâtre est un fief dont les rentes sont bonnes¹¹¹⁷ », n'est cette fois très certainement qu'un mirage révélant le rêve ou comme le dit B. Dort le « pur produit de théâtre¹¹¹⁸ » que reste l'aisance et l'intégration complète des comédiens dans la société française. Malgré une évolution sensible de la situation financière des comédiens, Corneille suggère surtout qu'il est toujours nécessaire de défendre explicitement cette profession et ses rentes aux yeux d'une société continuant à exclure de la classe bourgeoise et de la classe productive ces faiseurs d'images que sont les comédiens. Le fait que Clindor et sa troupe soient devenus comédiens parce qu'ils sont tombés dans la marginalité et la nécessité en témoigne indubitablement. Bien plus fermement et précisément que les pièces espagnoles, ces premières comédies des comédiens démontrent donc déjà que la société française n'est pas encore unanimement prête à assimiler l'apparition de cette nouvelle réalité : un théâtre professionnel permanent qui bénéficie ou essaie de bénéficier de ressources stables. Ceci se confirme aussi dans l'adaptation plus tardive de la pièce lopesque effectuée par Rotrou.

Si, chez Lope, Carin donne sans hésiter une bourse à Rosarda afin qu'elle paye le comédien Ginés, qu'elle y ajoute un bijou comportant son portrait et qu'après le prologue de Ginés, Dioclétien lui offre à son tour un anneau en lui promettant une autre récompense que le trésorier lui transmettra, dans *Le Véritable Saint Genest*, Rotrou ôte tous ces dons effectués par la Cour aux acteurs. On retrouve uniquement une discrète mention de la générosité des monarques¹¹¹⁹ qui peut être une simple invitation au don. Suite à cette

vie que je mène, je me l'imaginais la plus agréable de toutes et croyais indubitablement la comédie aussi plaisante à faire qu'à voir : mais l'expérience m'a contraint de changer d'opinion », in Scudéry, *La Comédie des comédiens*, op. cit., I, 1, v. 1-6, p. 9.

¹¹¹⁴ Belle Ombre dit par exemple : « nous avons la mine de ne souper que de vent », *ibid.*, I, 3, p. 12.

¹¹¹⁵ *Ibid.*, I, 5, p. 13.

¹¹¹⁶ Corneille, *L'Illusion comique*, éd. Larousse, V, 6, v. 1754-1755, p. 151.

¹¹¹⁷ Corneille, *L'Illusion comique*, éd. Gallimard, V, 6, v. 1802-1803, p. 687.

¹¹¹⁸ Bernard Dort, *Corneille dramaturge*, Paris, éd. L'Arche, 1957, p. 44. On lit aussi page 139 : « Unique et exemplaire, Corneille nous propose seul, entre Shakespeare et Goethe, la vision d'un grand théâtre et la négation de ce théâtre ».

¹¹¹⁹ « Ô généreux monarques », dit en effet Genest, in Rotrou, *Le Véritable Saint Genest*, op. cit., I, 5, v. 213, p. 46.

remarque, de surcroît, Genest insiste surtout sur l'indigence du décor¹¹²⁰ due au manque de moyen des troupes et sur la médiocrité et la précarité économique de son statut en regard des sacrifices qu'il implique : « J'ai laissé mes parents, j'ai quitté ma patrie, / Et fait choix à dessein d'un art peu glorieux¹¹²¹. » Le fait qu'il estime, un peu plus loin encore, avoir été trop payé de ses soins de comédiens, ne change rien à ce constat de précarité, dans la mesure où Genest s'exprime alors en tant que martyr, et donc en homme dont l'extrême dénuement n'est qu'un signe supplémentaire de dévotion à Dieu. Enfin, et surtout, au moment où Genest va à la mort, Marcelle le supplie de revenir sur sa décision et s'exclame :

Si ton propre intérêt ne te saurait toucher,
 Nous osons espérer que le nôtre possible
 En cette extrémité te sera plus sensible [...]
 Car, séparés de toi, quelle est notre espérance ?
 Par quel sort pouvons-nous survivre ton trépas ?
 Et que peut plus un corps dont le chef est à bas ?
 Ce n'est que de tes jours que dépend notre vie¹¹²².

Son insistance sur la nécessité d'un chef de troupe pour leur survie ainsi que la mention de leur précarité future achève de montrer au public français que le théâtre n'est nullement un loisir oisif ou une profession aisée et lucrative. Elle rappelle au contraire qu'il s'agit d'un travail dont les tâches très humbles et parfois pénibles (comme le fait d'allumer les chandelles avant le commencement du spectacle) ne garantissent nullement le gain et même la survie. Contrairement à la relative prospérité des comédiens suggérées par les pièces espagnoles de Lope, Cervantès et Calderón, décrire la précarité d'une troupe de comédien constitue donc bien l'un des objectifs principaux des jeux spéculaires français classiques.

Si les pièces métathéâtrales espagnoles auriques ne semblent pas si sensibles à ce thème, c'est que la situation financière des comédiens espagnols reste assez différente de celle des acteurs français du Grand Siècle. Dans l'Espagne du seizième siècle, les comédiens participent à nombre de fêtes religieuses, les confréries et les hospices les aident et les mécènes ou la cour accordent déjà des privilèges et des pensions aux hommes de théâtre. Un histrion aussi connu que Juan Rana a donc non seulement assez pour vivre mais même de quoi rendre envieux l'ensemble des dramaturges et des comédiens français exerçant avant les premières réformes de Richelieu. À chaque représentation effectuée en

¹¹²⁰ « Avec peu de dépense / Vous pouviez ajouter à sa magnificence », Rotrou, *Le Véritable Saint Genest*, *op. cit.*, II, 1, v. 313-314, p. 51.

¹¹²¹ *Ibid.*, IV, 7, v. 1340-1341, p. 95.

¹¹²² *Ibid.*, V, 2, v. 1474-1483, p. 103-104.

1646 à Zaragosse, ce dernier reçoit en effet trente-deux *reales* et dispose en permanence des costumes qu'il souhaite ainsi que de trois montures s'il envisage retourner à Madrid !

En revanche, ce n'est qu'à la fin de sa vie qu'un acteur français tel que Montdory, dispose enfin d'un revenu annuel de 15000 livres sous forme d'une pension royale de 900 livres et de rentes assurées par Richelieu, La Valette, Fiesque et autres mécènes. Ce n'est même qu'avec Mazarin et surtout Louis XIV que le statut du comédien connaît en France, entre *Le Cid* (1637) et *Phèdre* (1677), une période d'extraordinaire essor permettant d'atteindre les revenus spectaculaires d'un Molière.

Au vingtième siècle, certaines pièces françaises métathéâtrales semblent conserver cette spécificité et utilisent toujours les jeux de specularité pour dénoncer la précarité persistante du métier de comédien. Dans son adaptation du *Retablo de las Maravillas*, J. Prévert, infléchit en effet aussi considérablement les réflexions cervantines sur le statut économique des comédiens. Lorsque le sous-préfet s'exclame avec étonnement que le spectacle est payant, Chanfalla lui répond : « Les artistes ne vivent pas seulement de l'air du temps¹¹²³ » et révèle ainsi que plus de trois siècles après, les difficultés économiques et financières des comédiens subsistent encore. L'ajout des « minables guirlandes¹¹²⁴ » du décor confirme ce cruel manque de moyens.

Dans *L'Impromptu de Paris* de Giraudoux, la crainte de la venue d'un huissier¹¹²⁵, la mention des mauvaises recettes¹¹²⁶ mais aussi des immenses dettes et des difficultés de Jovet à payer ses comédiens¹¹²⁷ prouvent aussi que le comédien est resté l'animal social précaire qu'il était au dix-septième siècle. « J'ai connu le silence sous tous ses régimes, la condoléance sous toutes ses formes, la misère dans tous ses perfectionnements¹¹²⁸ » s'exclame magnifiquement Jovet. Ici aussi, l'archétype sémantique classique se confirme donc.

¹¹²³ J. Prévert, *Le Retable aux Merveilles*, op. cit., p. 275.

¹¹²⁴ *Ibid.*, p. 184.

¹¹²⁵ Giraudoux, *L'Impromptu de Paris*, op. cit., scène 2, p. 679.

¹¹²⁶ *Ibid.*, scène 3, p. 681.

¹¹²⁷ *Ibid.*, p. 684.

¹¹²⁸ *Ibid.*, scène 4, p. 696.

2) La loi de commercialisation du théâtre

Toutefois de nouveau, la scène moderne développe en parallèle une réflexion complémentaire portant cette fois sur le théâtre commercial et l'appât du gain démesuré de certains hommes de théâtre. Dans *L'Impromptu de Paris*, Dasté avance : « que les directeurs aient cette conviction, cela peut encore s'expliquer. Ils administrent une entreprise, ils ont à la mener au succès et non au déficit, la parcimonie de l'état leur interdit d'être des éducateurs, des vestales de styles, ou des philanthropes¹¹²⁹ » et montre que les aspirations classiques à une stabilité financière ont parfois fini par se pervertir si bien que certains théâtres modernes sont devenus uniquement des entreprises lucratives. Robineau reproche ensuite aussi à Jouvet, son propre désir de conserver son confort et de ne jouer que des pièces à succès dans la superbe réplique :

Je veux dire, Monsieur Jouvet, qu'une scène qui ne met son sort en jeu qu'une fois ou deux par an, ce n'est plus un exemple de lutte. C'est un championnat de poids lourds. Une pièce chez Jouvet tous les ans - et chez Dullin, et chez Baty quand ils le peuvent, - Cela ne nous change point de ces confrères auxquels vous reprochez l'amour du gain¹¹³⁰.

Enfin, avant le tomber de rideau, Jouvet s'éloigne lui-même de son plaidoyer pour un engagement financier de la puissance publique et rappelle humblement qu'au théâtre « Ce n'est pas une question de crédits. Les dents d'or n'y sont pas nécessaires¹¹³¹ ».

Dans *Le Balcon*, à l'insistance de J. Genet sur le luxe des salons et de la chambre d'Irma¹¹³² s'ajoute aussi la longue description des comptes de cette maison d'illusion. « L'Évêque... deux mille... deux mille du Juge¹¹³³ » énumère la comédienne / comptable Carmen juste avant de dénoncer violemment l'appât du gain de sa directrice : « Pour vous oui : le fric et les raffinements¹¹³⁴ ! » Tout en reprenant les significations classiques du théâtre à son miroir, cette pièce de J. Genet confirme que la scène française du vingtième siècle, les redouble, si ce n'est d'une subtile inversion, du moins d'un habile prolongement, dénonçant l'avènement du règne du profit et la loi de commercialisation dans le monde théâtral.

Cette prolongation sémantique de la scène française moderne peut aussi s'expliquer par des facteurs sociologiques propres. Alors que la scène espagnole du vingtième siècle subit cette fois la crise économique et politique du pays, alors que nombre de grands

¹¹²⁹ Giraudoux, *L'Impromptu de Paris*, op. cit, scène 3, p. 690.

¹¹³⁰ *Ibid.*, scène 4, p. 695.

¹¹³¹ *Ibid.*, p. 705.

¹¹³² « *La chambre d'Irma. Très élégante* », J. Genet, *Le Balcon*, op.cit., p.285.

¹¹³³ *Ibid.*

¹¹³⁴ *Ibid.*, p. 286.

acteurs comme María Casarès sont contraints pour des raisons politiques de se réfugier en France et de subir des privations liées à l'exil, sur la scène française qui est, avec Londres, une des nouvelles capitales de la société du spectacle, certains comédiens disposent conjointement d'une libéralisation du marché théâtral et de maintes subventions, si bien que l'on assiste à une amélioration nette des rémunérations avec une accentuation des écarts. Certains comédiens français font alors rêver les foules ou les élites du monde non seulement par leurs personnages mais aussi par leurs réussites privées et publiques et leurs salaires frôlant parfois l'indécence. Au début du siècle, les grands premiers rôles atteignent des gains comparables voire supérieurs aux revenus des élites les plus riches (40 000 ou 50 000 francs), tandis que le gros des artistes (40 à 50 % du groupe) reste cantonné au même niveau de vie que les petits fonctionnaires, voire les ouvriers qualifiés. Conscients de ce changement national, et de ce fossé entre cette double identité, artiste et bourgeoise, les dramaturges français décident donc naturellement de dénoncer aussi ce phénomène de vedettisation ainsi que le profit de certains. Face à l'essor d'un théâtre commercial entre 1954 et 1958¹¹³⁵ et la « starification » croissantes des étoiles de leur île, les auteurs cubains choisissent tout aussi spontanément de se détourner des modèles espagnols et de prolonger finalement les critiques françaises insistant sur la nécessité de créer un théâtre plus professionnel et plus profond.

Dans *su Cara mitad*, M. Montes Huidobro révèle aussi la portée commerciale du théâtre, et le *star system* moderne en présentant des acteurs vivant dans une superbe penthouse newyorkaise de la cinquième avenue, avec vue sur Central Park, et fêtant la deux centième représentation d'une pièce dans laquelle l'américain Sam a investi un gros « capital¹¹³⁶ » uniquement parce qu'il était sûr des profits qu'il allait rencontrer. Il le reconnaît lui-même : « C'est l'investissement le plus sûr que j'ai fait de toute ma vie. Ne te fais pas trop d'illusions Raúl. Je sais où je place mon argent¹¹³⁷. » Lorsque Raúl souligne le profit que Sam a effectué¹¹³⁸ et son obsession de l'argent¹¹³⁹, ce dernier lui rappelle en

¹¹³⁵ Voir M. Muguercia, *El Teatro cubano en vísperas de la Revolución*, La Habana, ed. Letras Cubanas, 1988, p. 8-9.

¹¹³⁶ Raúl : « Sé que arriesgate un capital por « tu cara mitad ». Sam : « Con Judy en el reparto no había perdidas. Es la inversión más segura que he hecho en mi vida. No te hagas ilusiones Raúl. Yo sé donde pongo mi dinero. », M. Montes Huidobro, *Su Cara mitad*, op. cit., p. 646.

¹¹³⁷ Traduit de : « Es la inversión más segura que he hecho en mi vida. No te hagas ilusiones Raúl. Yo sé donde pongo mi dinero », *ibid.*

¹¹³⁸ « Raúl : no te lo niego, pero lo has recuperado con creces. No te puedes quejar », *ibid.* Nous traduisons : « je te le concède, mais tu as récupéré le tout avec des intérêts. Tu ne peux pas te plaindre ».

¹¹³⁹ « Raúl : tú no sabes nada, Sam. Todo lo quieres resolver con el signo del dólar », *ibid.*, p. 648. Nous traduisons : « tu ne sais rien, Sam. Tu veux toujours tout résoudre avec des dollars ».

outre qu'il n'est pas une exception et qu'il est devenu lui-même un opportuniste et une star de Broadway possédant tout ce qu'elle peut désirer. Conscient de sa mutation et de l'aspect commercial de cette pièce réunissant les éléments à succès que sont selon lui le sexe et la violence, Raúl reconnaît alors que seules les *telenovelas* se vendent et finit par s'écrier dans un terrible monologue : « Je ne veux que de la thune, des billets, des dollars, de l'argent¹¹⁴⁰. » Dans *Fiesta*, J. Triana insiste sur le fait que Gerardo a dépensé des milliers de dollars pour mettre en place sa représentation intérieure. Malgré les protestations de sa femme, de sa fille et de son père, malgré la découverte de l'inanité ou l'absurdité de sa cérémonie, il montre que Gerardo poursuit ses frivoles dépenses obstinément jusqu'à acheter un avion¹¹⁴¹ soulignant sa totale démesure. « Je n'avais jamais imaginé que cela pourrait prendre de telles proportions¹¹⁴² » avoue-t-il lui-même, fièrement, en faisant ainsi écho à Irma qui nous confiait aussi, au tomber de rideau presque étonnée par le faste de sa maison d'illusion :

Que de lumières il m'aura fallu...mille francs d'électricité par jour ! ... Trente-huit salons !... Tous dorés, et tous, par machinerie, capables de s'emboîter les uns dans les autres, de se combiner... Et toutes ces représentations pour que je reste seule, maîtresse et sous-maîtresse de cette maison et de moi-même¹¹⁴³...

Par-delà les questions de formes ou de pratiques scéniques, la dimension sociologique du théâtre français à son miroir inspire donc aussi fortement les jeux spéculaires cubains. Parce que cette première parvient à montrer la lente évolution des comédiens dans la société en insistant toujours sur leur précarité (et leur exclusion), parce qu'elle dénonce les abus financiers et la loi de commercialisation du théâtre du vingtième siècle, parce qu'elle se fait, *in fine*, reflet de l'Histoire dans une histoire, transition entre une histoire institutionnelle, conventionnelle ou anecdotique et marginale du monde théâtral et une histoire sociale compréhensive, révélant que depuis les interdits de l'Église sous l'Ancien Régime, le métier de comédien a connu une transformation spectaculaire, elle séduit intimement les auteurs insulaires. À leur tour donc, ils montrent, qu'identifiés dans l'imaginaire social à la vie d'artiste, à la bohème, à l'errance, à l'incertitude, au travail improductif, bref à l'opposé de l'image tout aussi stéréotypée du « bourgeois » et de la vie bourgeoise, acteurs et actrices ont peu à peu obtenu tous les indices de reconnaissance qui leur manquaient jusqu'à atteindre des excès. En écho aux dramaturges

¹¹⁴⁰ Traduit de : Raúl « Que yo solo quiero plata, billetes, dólares, dinero », M. Montes Huidobro, *Su Cara mitad*, op. cit., p. 696.

¹¹⁴¹ J. Triana, *Fiesta*, op.cit., p. 273.

¹¹⁴² Traduit de : « nunca imaginé que tomara tales proporciones », *ibid.*

¹¹⁴³ J. Genet, *Le Balcon*, op.cit., p. 349.

français des années 50, ils militent pour établir un théâtre plus approfondi et dégagé de futilités aspirations pécuniaires, ce qui n'est pas forcément ou du moins pas constamment synonyme de didactisme, loin de là.

D) APOLOGIE DES VERTUS PÉDAGOGIQUES DU THÉÂTRE ; CRITIQUE DES PRÉTENTIONS DIDACTIQUES

1) L'influence des Jésuites ou pour un théâtre majoritairement didactique

Au dix-septième siècle, la plupart des comédies des comédiens défendent le théâtre en le présentant comme un divertissement utile et instructif. Chez Gougenot, Bellerose insiste à maintes reprises sur le fait que le théâtre divertit les peuples tout en les instruisant et en les éduquant « aux bonnes mœurs¹¹⁴⁴ ». Il va même jusqu'à clamer que le théâtre est « une école¹¹⁴⁵ » formant anciennement la jeunesse à « l'art militaire¹¹⁴⁶ », à la guerre et désormais à « l'art de se bien exprimer¹¹⁴⁷. » Il convoque ainsi sur scène le modèle des collèges jésuites où le théâtre était utilisé pour former le corps, la voix et même l'esprit.

Sur ce modèle, tout en soulignant le plaisir apporté par l'art dramatique, Scudéry privilégie l'argument de l'utilité du théâtre. Chez lui, le théâtre est également « l'entretien des bons esprits¹¹⁴⁸ », « l'histoire parlante¹¹⁴⁹ » et même « le trône de la vertu¹¹⁵⁰ ».

Quinault et Dorimond parachèvent cette apologie des vertus pédagogiques du théâtre en reliant le théâtre à la « belle connaissance¹¹⁵¹ » et en renouant avec le motif primitif de la scène comme école : « La scène est une école où l'on enseigne plus / Que l'horreur des forfaits et l'amour des vertus [...] Et c'est un art enfin qui sait en même temps instruire la raison et divertir les sens¹¹⁵². » L'antéposition de « instruire la raison » sur « divertir les sens » renoue aussi l'idée jésuite selon laquelle l'enseignement des techniques théâtrales est la meilleure école possible de la vie quotidienne et que celui qui a

¹¹⁴⁴ Gougenot, *La Comédie des comédiens*, op. cit. III, 2, p. 86.

¹¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 90.

¹¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 88.

¹¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 90.

¹¹⁴⁸ Scudéry, *La Comédie des comédiens*, op.cit., II, 1, p. 20.

¹¹⁴⁹ *Ibid.*

¹¹⁵⁰ *Ibid.*

¹¹⁵¹ Dorimond, *La Comédie de la comédie*, op. cit., scène première, p. 2.

¹¹⁵² Quinault, *La Comédie sans comédie*, op. cit., I, 6, p. 13.

la maîtrise du corps de la voix et du geste saura accomplir sans faillir ce qu'on attend de lui, et devenir, pourquoi pas, un grand commis d'Etat.

Alors que le retable de Chanfalla se jouait de la dimension instructive de son art et que, chez Lope, la représentation interne avait pour première finalité de contribuer « à une belle fête¹¹⁵³ » en faisant « oublier un moment l'exercice de la guerre¹¹⁵⁴ », le théâtre à son miroir du Grand Siècle révèle que pour beaucoup de nos auteurs, le théâtre doit avant tout revendiquer une fonction pédagogique et délivrer des enseignements.

Dans la première moitié du siècle, finalement, seul l'audacieux Corneille semble oser se rallier à la mode espagnole et s'opposer à un théâtre utile. Marqué par les reproches d'avoir voulu plaire au peuple et d'avoir suivi les préceptes d'*El Arte nuevo de hacer comedias* de Lope, notamment en composant *Le Cid*, il déclare sans ambages dans l'*Epître de la Suite du Menteur* :

Vous me direz que je suis bien injurieux au métier qui me fait connaître d'en ravalier le but si bas que de le réduire à plaire au peuple... À cela je vous dirai que ceux-là même qui mettent si haut le but de l'art sont injurieux à l'artisan dont ils ravalent d'autant plus le mérite qu'ils pensent relever la dignité de sa profession¹¹⁵⁵...

Après lui, il faudra attendre l'accroissement du soutien du pouvoir français pour que la situation évolue dans la seconde partie du siècle et qu'avec Molière toute référence explicite à l'utilité, la nécessité, bref aux vertus pédagogiques du théâtre disparaisse ou du moins s'estompe au profit, cette fois, non plus du plaisir du public – que Corneille refusait de réduire aux doctes – mais du divertissement royal.

2) Le refus de toute communication

Dès lors, naturellement, au vingtième siècle, l'équilibre se renverse et la dénonciation de l'instrumentalisation du théâtre à des fins pédagogiques devient cette fois une constante de notre procédé spéculaire. Déjà dans le cours de théâtre qu'est *L'Impromptu de Paris*, on a vu, qu'à travers la comparaison du théâtre à un philtre, la structure spéculaire de Giraudoux démontre que le théâtre est avant tout un spectacle adressé aux sens et à l'imaginaire et que les projets didactiques ne sont que secondaires. Comme le mot « comprendre » n'existe pas au théâtre, on demande uniquement au public

¹¹⁵³ Traduit de : « una notable fiesta », Lope de Vega, *Lo Fingido verdadero*, op. cit., deuxième journée, p. 183.

¹¹⁵⁴ Traduit de : « que me olvido / del ejercicio de la dura guerra », *ibid.*, p. 186.

¹¹⁵⁵ Corneille, *Epître de La Suite du Menteur*, op.cit., p. 162.

de savourer « dans un lieu d'heureuse lumière, de beau langage, de figures imaginaires, savourez ce paysage, les fleurs, les forêts, les hauteurs et les pentes du spectacle, tout le reste est géologie¹¹⁵⁶. »

Vingt ans plus tard, J. Genet se fait plus audacieux encore dans sa condamnation et s'impose en maître. Dès le prologue des *Nègres*, Archibald présente le spectacle enchâssé en insistant sur une incommunication voulue avec l'auditoire : « Afin que vous soyez assurés qu'un tel drame ne risque pas de pénétrer dans vos vies précieuses, nous aurons encore la politesse, apprise parmi vous, de rendre la communication impossible¹¹⁵⁷. » Dans son essai sur J. Genet, Georges Bataille souligne ici une marque de « l'indifférence à la communication¹¹⁵⁸ » de J. Genet, puis il ajoute : « Genet qui écrit, n'a ni le pouvoir ni l'intention de communiquer avec ses lecteurs. L'élaboration de son œuvre a plutôt le sens d'une négation de ceux qui la lisent¹¹⁵⁹ » et donc *a fortiori*, de toute forme de didactisme ! Pourtant, la cloison vitreuse qui sépare les spectateurs et l'auteur semble s'éclaircir lorsqu'Archibald reprend la parole à la fin du jeu des *Nègres*. Soudain, il tire « la leçon » de la pièce enchâssée de façon messianique : « Le temps n'est pas encore venu de présenter des spectacles sur de nobles données. Mais peut-être soupçonne-t-on ce que peut dissimuler cette architecture de vide et de mots¹¹⁶⁰ ? » Mais en réalité, qu'est-ce que cette leçon si ce n'est « une absence de leçon » ? Sous les apparences d'un épilogue didactique à la Brecht, J. Genet ne livre que le constat d'une pièce bâtie sur du rien, puis il confie le reste de la réflexion aux bons soins des spectateurs. Il nous renvoie ainsi à nous-mêmes et nous plonge un peu plus dans le non-sens et dans l'absurde. La condamnation de la vocation didactique du théâtre est sans appel.

Dans *Les Chaises*, E. Ionesco mène très habilement sa critique mais de façon inversée. Contrairement à J. Genet, dès les premières pages, il nous fait croire à l'existence d'un message. Le Vieux s'exclame : « J'ai un message, tu dis vrai, je lutte, une mission, j'ai quelque chose dans le ventre, un message à communiquer à l'humanité, à l'humanité¹¹⁶¹... » Il convoque une assemblée nombreuse et requiert un orateur chargé de délivrer le message en son nom. Mais lorsque l'orateur apparaît et que le spectacle interne est enfin censé commencer, il signifie qu'il est sourd et muet ! Il se retire après avoir émis

¹¹⁵⁶ Giraudoux, *L'Impromptu de Paris*, op. cit., scène 3, p. 688.

¹¹⁵⁷ J. Genet, *Les Nègres*, op. cit., p. 481.

¹¹⁵⁸ Georges Bataille, *La Littérature et le Mal. Emily Brontë, Baudelaire, Michelet, Blake, Sade, Proust, Kafka, Genet*, Paris, éd. Gallimard, 1957 et « Folio essais » n°148, 1990.

¹¹⁵⁹ *Ibid.*

¹¹⁶⁰ J. Genet, *Les Nègres*, op.cit., p. 541.

¹¹⁶¹ E. Ionesco, *Les Chaises*, op. cit., p. 147.

quelques sons inarticulés et inscrit sur un tableau des signes inintelligibles : le message annoncé ne sera dès lors jamais transmis comme le soulignent les bruits indiquant le départ des spectateurs invisibles¹¹⁶². Paradoxalement, le procédé spéculaire est donc bien, chez E. Ionesco aussi, le support d'une critique des aspirations didactiques et idéologiques du théâtre ou du théâtre comme « leçon de choses¹¹⁶³ ». Rejetant d'ailleurs fermement la figure de l'auteur instituteur¹¹⁶⁴, E. Ionesco s'est toujours méfié des « messages » et considérait qu'ils n'entraient pas dans sa fonction de dramaturge :

Je n'ai pas de goût pour les messies, déclarait-il, et je ne crois pas que la vocation du dramaturge soit orientée vers le messianisme. [...] Apporter un message aux hommes, vouloir diriger le cours du monde, ou le sauver, c'est l'affaire des fondateurs de religions, des moralistes ou des hommes politiques, lesquels, entre parenthèses, s'en tirent plutôt mal »¹¹⁶⁵. « Mes pièces, affirmait-il encore, ne prétendent pas sauver le monde¹¹⁶⁶.

En nous confrontant au non-sens et au vide¹¹⁶⁷ symbolisant ce que J. Guérin a nommé « une crise de la pensée¹¹⁶⁸ », *Les Chaises* constitue sans doute l'illustration la plus parfaite de cette position.

Enfin, dans *Dos Viejos pánicos*, V. Piñera reprend ce motif en maître puisque le *planillero* ou l'employé de l'administration attendu par le couple de vieillards est une invention aussi quelconque et insignifiante que l'étaient l'empereur et le messager ionesciens. Comme les doubles fantômes de Tabo et Tota, cette scénette d'attente enchâssée n'enseigne rien à proprement parler ; tout au plus révèle-t-elle un sentiment de peur dont la nature incompréhensible est soulignée par Tabo lorsqu'il dit : « avoir à se réveiller et à vivre avec cette peur et sans comprendre ce qui se passe et en sachant seulement que la peur est là¹¹⁶⁹. » Comme pour renouer avec J. Genet également, Tabo finit justement par perdre la capacité de communiquer. La pièce s'achève sur une logorrhée de sons inarticulés répétant l'indifférence à la communication genétienne et renvoyant aussi cruellement la vocation didactique du théâtre au rayon des antiquités : « Et quoi ? »,

¹¹⁶² Cf. la didascalie finale : « On entend pour la première fois les bruits humains de la foule invisible [...] faibles au début ces bruits vont grandissant ; puis de nouveau, progressivement s'affaiblissent », E. Ionesco, *Les Chaises*, op. cit., p. 183.

¹¹⁶³ E. Ionesco, *L'Impromptu de l'Alma*, op. cit., p. 441.

¹¹⁶⁴ E. Ionesco glisse en effet avec une ironie nette les propos suivants dans la bouche du ridicule Bartholomée : « Un auteur doit-être un instituteur. », in *ibid.*, p. 440.

¹¹⁶⁵ E. Ionesco, *Notes et Contre-notes*, op.cit., p.138-139.

¹¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 268.

¹¹⁶⁷ Rappelons en effet la célèbre phrase de E. Ionesco sur *Les Chaises* : « Le thème de la pièce c'est le rien », *ibid.*, p. 262.

¹¹⁶⁸ J. Guérin, « Maîtres, docteurs, orateurs : figures d'intellectuels dans le théâtre d'Eugène Ionesco », in *Lire, jouer Ionesco, : Colloque de Cerisy [13-20 août 2009]*, op.cit., p. 315.

¹¹⁶⁹ Traduit de : « tener que despertar y tener que vivir con este miedo y no entiendes nada de lo que te pasa y solo sabes que el miedo esta aquí », V. Piñera, *Dos Viejos pánicos*, op. cit., p. 66.

« Avec quoi ? », « Pour faire quoi ? », « Et quoi ? », « Sur quoi¹¹⁷⁰ ? » Rine Leal écrit alors : « Les personnages ne sont pas fous ; simplement, ils parlent des langues différentes ; bien qu'ils se soient parlé quelques fois, il ne s'établit entre eux aucun échange d'idées. On ne parvient à établir aucune intimité et encore moins de communication¹¹⁷¹. »

Rappelons que quelques années plus tard, dans *Un balcon sur les Andes*, les péripéties des comédiens entraînées par le sujet politique ou militaire de leur pièce, l'état d'ébriété de l'auteur au service d'un homme d'état, ainsi que la succession de meurtres politiques condamnent et discréditent aussi fermement l'instrumentalisation du théâtre à des fins idéologiques.

En définitive, que ce soit en mettant en scène du « vide » ou en insistant sur la fonction poétique de l'art théâtral, le théâtre français à son miroir du vingtième siècle inspire sans cesse les jeux spéculaires cubains qui, à leur tour, renversent la répartition sémantique du théâtre classique et mettent à mal les aspirations didactiques du théâtre. Le traumatisme des deux guerres mondiales, l'avènement du sentiment de l'absurde et de la difficulté de toute communication ont ainsi de nouveau transformé le théâtre à son miroir français en un fabuleux outil critique face à sa propre tradition dramatique. Poursuivant son examen sans complaisance, le procédé spéculaire s'attaque ensuite à cet autre bastion du monde dramatique, qu'est la critique théâtrale.

¹¹⁷⁰ Traduit de : « ¿Y qué ? » « ¿ Con qué ? » « ¿ Para qué ? » « ¿ Y qué ? » « ¿ Sobre qué ? », V. Piñera, *Dos Viejos pánicos*, op. cit., p. 71.

¹¹⁷¹ Traduit de : « Los personajes no son locos ; sólo hablan lenguas diferentes; aunque se hablan de vez en cuando, no se establece entre ellos ningún intercambio de ideas. No se consigue establecer cualquiera intimidad y aún menos comunicación. », Rine Leal, *Virgilio Piñera, teatro completo*, Compilación, ordenamiento y prologo de Rine Leal, La Habana Cuba, Ed. Letras cubanas, Biblioteca de Literatura Cubana, 2002, p. 157.

E) CONDAMNATION DU CRITIQUE DE THÉÂTRE ET APPEL À UNE NOUVELLE CRITIQUE DU THÉÂTRE AU THÉÂTRE

Dans *Lo Fingido Verdadero*, la structure spéculaire permet notamment à Lope de souligner le caractère novateur de ses pièces intérieures¹¹⁷² et ainsi de désamorcer par avance les possibles critiques d'un public rendu exigeant et particulièrement avide de nouveautés par la connaissance qu'il avait d'un théâtre où il se rendait presque quotidiennement. Sur ce modèle, les jeux spéculaires français condamnent les doctes et les critiques professionnels du théâtre classique et invitent le public à devenir une nouvelle instance critique collective et participative.

Dans *Le Véritable Saint Genest*, ces spectateurs intérieurs que sont Dioclétien et Valérie balayent en effet, tant les sujets antiques d'un Plaute et d'un Terence que les pièces les plus récentes, afin de privilégier un sujet dont la nouveauté doit également les surprendre et charmer leurs oreilles. En précisant « J'ai su la haute estime où l'on les a tenus ; / Mais leurs sujets enfin sont des sujets connus ; / Et quoi qu'ils aient de beau, la plus rare merveille, / Quand l'esprit la connaît ne surprend plus l'oreille¹¹⁷³ », Valérie signifie ostensiblement à son double qu'est le public réel, que lui seul peut et doit manifester légitimement son enthousiasme ou sa désapprobation à l'égard d'une pièce. Prolongeant les premières réflexions et attaques de la seconde scène de *L'Illusion comique* sur les critiques et les théoriciens du théâtre utilisant des « mots inconnus, qu'ils feignent tout-puissants¹¹⁷⁴ », la théâtralisation des remarques critiques des spectateurs intérieurs de Rotrou suggère ainsi qu'il est temps de laisser la salle décider du sort d'une pièce.

Mieux encore, dans *L'Impromptu de Versailles*, la pièce-cadre reflétant une répétition théâtrale montre que, juste avant une représentation devant le Roi, un spectateur intérieur incarné par un fâcheux, ainsi que chacun des acteurs, peut critiquer le chef de troupe et même lui demander des comptes. Contrairement à Genest qui faisait encore la sourde oreille aux avertissements de ses compagnons de troupe, Molière répond, sans

¹¹⁷² On note ainsi l'anachronisme que Lope met en place lorsqu'il fait dire au personnage antique de Dioclétien : « Joue-moi une histoire nouvelle ; qu'on y trouve / plus d'invention, même s'il y a moins d'art. / En cette matière, j'ai le goût espagnol. / Comme je préfère le vraisemblable, / je ne tiens pas trop aux règles, / et même leur rigueur me fatigue ; et j'ai noté / que ceux qui prennent soin de respecter l'art, / jamais n'atteignent au naturel. » Traduit de : « Dame una nueva fábula que tenga / más invención, aunque carezca de arte / que tengo gusto de español en esto, / y como me le é lo verosímil, / nunca reparo tanto en los preceptos, / antes me cansa su rigor, y he visto / que los que miran en guardar el arte, / nunca del natural alcanzan parte », Lope de Vega, *Lo Fingido Verdadero*, op.cit., deuxième journée, p. 184.

¹¹⁷³ Rotrou, *Le Véritable Saint Genest*, op. cit., I, 5, v. 287-290, p. 49.

¹¹⁷⁴ Corneille, *L'Illusion comique*, op. cit., I, 1, v. 128. p. 621.

ciller, aux moindres objections et contre-propositions de ces nouveaux spectateurs intérieurs que sont ses camarades : leur union est donc fondée à fois sur une liberté de contestation et d'acceptation. En théâtralisant dans cette fiction non seulement une répétition ou encore le jugement d'un public intérieur mais aussi une critique théâtrale interne à la troupe à la fois collective et constructive, Molière rejette ainsi fortement l'ancien modèle d'une critique extérieure à la pièce aussi subjective que distributrice de gloire. La critique, nous montre-t-il, ne doit plus se réduire à un verdict solitaire et rétroactif, éclairé par une somme de raisons sur l'art ou les mœurs de l'auteur : comme dans *L'Impromptu*, elle doit se dérouler à l'instant, dans la salle, devant le public et par le public, tel « un procès en acte¹¹⁷⁵ », comme le rappelle finalement Jacques Nichet.

Cette machine de guerre¹¹⁷⁶, dressée par la structure spéculaire moliéresque contre la critique académique, est prolongée trois siècles plus tard par Giraudoux dans *L'Impromptu de Paris*. En reprochant à Jovet sa prétention à la littérarité ou son théâtre trop littéraire, le commis de l'état de Giraudoux se fait implicitement le porte-parole de la frange de la critique qui n'a vu en *Électre* que des préoccupations stylistiques, de la littérature et non du théâtre. Aux exclamations de cette dernière selon laquelle « On ne fait pas une œuvre théâtrale avec des jeux de l'esprit¹¹⁷⁷ », ce double de Giraudoux qu'est Jovet, répond alors en rappelant l'unique critère du plaisir et de la satisfaction d'un public fait « de paysans, de vigneron et de petits boutiquiers¹¹⁷⁸ » tous capables de suivre *Horace* ou les *Érinnyes*. Mieux encore, Giraudoux s'en prend explicitement aux critiques, en les désignant comme des « locataire(s) ambulant(s)¹¹⁷⁹ », qui embrassent les animateurs de théâtre « jusqu'à l'étranglement¹¹⁸⁰ ». « Ils ont fait énormément pour le bon théâtre mais pas assez contre le mauvais¹¹⁸¹ », ajoute encore Jovet. Après un tel réquisitoire, au tomber de rideau, Giraudoux comme Molière, laisse au seul public le soin de conclure et d'apprécier son œuvre.

Dans *L'Impromptu de l'Alma*, la structure spéculaire de E. Ionesco met en scène trois ridicules critiques dramatiques qui, selon une note de l'auteur, sont les critiques de la revue *Théâtre populaire* et du *Figaro*. Ici aussi donc, E. Ionesco utilise le théâtre à son

¹¹⁷⁵ Jacques Nichet, « La Critique du théâtre au théâtre : Aristophane, Molière, Brecht », in *Littérature*, n°9, 1973, p. 31-46, cit. p. 36.

¹¹⁷⁶ Voltaire ne voit en effet dans *L'Impromptu de Versailles* rien d'autre qu'une « satire cruelle et outrée », in *Sommaire de L'Impromptu de Versailles* par Voltaire, *op. cit.*, p. 384.

¹¹⁷⁷ *Journal*, 23 mai 1937.

¹¹⁷⁸ Giraudoux, *L'Impromptu de Paris*, *op. cit.*, scène 3, p. 688.

¹¹⁷⁹ *Ibid.*

¹¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 683.

¹¹⁸¹ *Ibid.*, p. 688.

miroir pour annihiler les critiques académiques dont il est la cible, puis pour inviter le public à créer une nouvelle forme de critique. Il ajoute en effet que « La critique doit être descriptive, non pas normative¹¹⁸² » et finit aussi par laisser au public, incarné par Marie, le luxe de conclure et d'orienter la fin de la pièce en affublant Ionesco d'une tenue de docteur. Lise Gauvin le souligne :

Arbitre de la polémique, le spectateur est présent dans le texte même de *L'Impromptu*. On le prend à partie, on l'interpelle, on le déclare apte à juger du débat. Ce tiers indispensable, si on feint un moment de l'ignorer en le laissant pénétrer dans les coulisses, c'est pour mieux l'associer à un procès du théâtre qui se déguise en procès de la représentation¹¹⁸³.

Enfin, dans *La Soif et la Faim*, le prisonnier Brechtoll, le « marxiste qui ne peut se passer de pain¹¹⁸⁴ » de la représentation intérieure du troisième acte, est bien entendu une attaque à peine déguisée envers Brecht¹¹⁸⁵. Cette estocade démontre l'échec dérisoire de toute forme de système de critique normé ou reposant sur des automatismes mentaux aliénant le public, représenté ici par le pauvre Jean. Elle revendique, à l'instar de Tripp¹¹⁸⁶ une liberté entière du spectateur pour conclure et trouver une voie ou peut-être même l'amorce d'une sagesse émerveillée au sein du chemin qui relie dans la pièce, un monde à l'autre.

Depuis ses origines jusqu'à sa modernité, le théâtre à son miroir français prolonge donc les premières tentatives auriques visant à amadouer l'esprit critique du public et se transforme en un manifeste unique où les auteurs répondent aux critiques académiques et à leurs détracteurs théoriques en affirmant la nécessité d'une critique en acte et en jeu. « [...] la meilleure réponse qu'il leur puisse faire, c'est une Comédie qui réussisse, comme toutes les autres¹¹⁸⁷ », disait d'ailleurs Brécourt dans *L'Impromptu de Versailles*.

Construire une nouvelle critique décloisonnant le rapport scène / salle par une pratique, tel est également et enfin, l'objectif de certaines pièces cubaines. Bien que ce leitmotiv soit beaucoup plus discret, en citant les paroles élogieuses d'un critique envers cet incapable qu'est l'acteur Santizo, C. Felipe, suggère aussi que la critique de théâtre doit

¹¹⁸² E. Ionesco, *L'Impromptu de l'Alma*, op. cit., p. 464.

¹¹⁸³ Lise Gauvin, « De L'Impromptu ou des Enjeux d'une poétique », in *Études françaises*, Volume 16, numéro 3-4, octobre 1980, p. 105-118, URL : <http://id.erudit.org/iderudit/036720ar>, p. 110.

¹¹⁸⁴ E. Ionesco, *La Soif et la Faim*, op.cit., p. 1759.

¹¹⁸⁵ Sur l'opposition radicale et parfois paradoxale de E. Ionesco et Brecht, on se reportera à l'entrée « Brecht » du *Dictionnaire Eugène Ionesco*, J. Guérin (dir.), op. cit., p. 97-98.

¹¹⁸⁶ « La liberté, c'est mon choix », E. Ionesco, *La Soif et la Faim*, op.cit., p. 877.

¹¹⁸⁷ Molière, *L'Impromptu de Versailles*, op. cit., scène 5, p. 839.

cesser d'être le privilège exclusif d'une classe restreinte et incompétente.

Mieux encore, en théâtralisant dans *Su Cara mitad* la critique dévastatrice et meurtrière des amis « théâtraux » de Raúl, M. Montes Huidobro rappelle, comme Giraudoux, que la critique du théâtre doit être faite par un public bigarré capable de saisir les jeux populaires langagiers cubains proposés par le Tiznado.

Théâtre et dénonciation de la critique académique, théâtralisation d'une nouvelle critique marquée par sa mixité ou par la diversité d'origine et de statut social de ses représentants, tels sont donc les éléments mis en lumière par le théâtre à son miroir français et ses adaptations cubaines. Néanmoins, le théâtre français à son miroir se montre parfois moins audacieux que celui du Siècle d'Or, la réflexion sur l'illusion théâtrale va à présent le montrer.

F) LE MIROIR, SYMBOLE DE PRUDENCE : L'ILLUSION THÉÂTRALE CÉLÉBRÉE PUIS CONDAMNÉE

1) Le goût pour l'engaño

En mettant en scène l'art de tromper le spectateur ou en représentant un public et des critiques qui se laissent abuser par l'illusion, le procédé du théâtre dans le théâtre français livre une nette célébration de l'illusion théâtrale. Dans la pièce de Rotrou, nous avons déjà noté qu'une grande attention est immédiatement accordée au décor de la pièce intérieure. Genest examinant le décor nous apprend ainsi qu'au palais à colonnes, s'ajoutent des perspectives ouvrant sur de lointains paysages que de petits personnages animent, habillés à l'Antique. Avant même que ne débute la pièce interne, cette feinte organisée par l'illusion de perspective livre donc un éloge implicite de « l'art du feinteur¹¹⁸⁸ » immanent à l'illusion théâtrale. Puis, très vite, cette apologie de la tromperie théâtrale devient explicite. Rotrou met en scène le décorateur et lui accorde une place éminente puisqu'il se livre à un long exposé technique sur l'art de tromper le spectateur en usant de la perspective picturale. Ce discours liminaire de l'acte II constitue alors un éloge

¹¹⁸⁸ Depuis le Moyen Âge, le décorateur est appelé « feinteur » et ses trucages des « feintes ».

unique¹¹⁸⁹ et clair de l'illusion du décor, figure de l'illusion théâtrale. Enfin, en voyant les spectateurs intérieurs prisonniers du pacte illusionniste et incapables de déceler la vérité de la conversion de Genest, en observant la créance immense qu'ils apportent à sa fiction, Rotrou parachève sa démonstration de la puissance de l'illusion dramatique. Il faut dire que quelques années auparavant, son maître, Corneille, avait déjà montré la voie en la matière en utilisant également le procédé spéculaire afin de faire l'éloge de cette tromperie essentielle du théâtre, ce trompe-l'œil de l'esprit qu'est l'imitation dramatique.

Rappelons encore, en effet, que dans *L'Illusion comique*, le spectateur interne qu'est Pridamant perd totalement pied sous le coup de l'illusion. Alcandre souligne combien l'*engaño* a fonctionné grâce à la didascalie interne que nous avons relevée : « Le cœur vous bat un peu¹¹⁹⁰ ». Mais malgré cette mise en garde, Pridamant est repris par l'illusion et à la fin de l'acte III, se désole en imaginant son fils condamné à mort :

PRIDAMANT : Hélas ! Mon fils est mort !
 ALCANDRE : Que vous avez d'alarmes !
 PRIDAMANT : Ne lui refusez point le secours de vos charmes.
 ALCANDRE : Un peu de patience, et sans un tel secours
 Vous le verrez bientôt heureux en ses amours¹¹⁹¹.

En dépit de ces railleries réconfortantes d'Alcandre, Pridamant, nous le savons, se laisse de nouveau emporter par l'excellent jeu des comédiens et à la fin de l'acte V, croit son fils mort. Ce n'est que lorsque les comédiens eux-mêmes se relèvent en comptant de l'argent, qu'ils délivrent Pridamant des pouvoirs de l'illusion ! Ainsi, dix ans avant la pièce de Rotrou, Corneille achève déjà sa pièce avec une adaptation de *mojiganga* dans laquelle les acteurs, ne s'adressent pas au public mais exhibent néanmoins leur masque et dénoncent leur rôle pour souligner la puissance de l'illusion théâtrale. En un mot, il transforme le dénouement de *L'Illusion comique* en une célébration de la force des créateurs d'illusions.

Entre cette première et fine esquisse cornélienne et l'aboutissement du modèle proposé par Rotrou, Brosse propose une forme oblique, plus scientifique et plus théorique, de manifeste prônant la nature positive de l'illusion dramatique et la supériorité du jeu sur la malédiction des apparences trompeuses. Après avoir dressé une typologie des causes

¹¹⁸⁹ « Nul autre que Rotrou n'a accordé au décorateur une place si éminente », écrivent Emmanuelle Hénin et François Bonfils dans la présentation de l'édition Folio, p. 11. Voir aussi surtout sur ce point l'édition de Pierre Pasquier à la STFM.

¹¹⁹⁰ Corneille, *L'Illusion comique*, op. cit., II., 9, v. 621, p. 640.

¹¹⁹¹ *Ibid.*, III. 12, v. 977-980, p. 655.

possibles de l'illusion dans l'expérience existentielle, après avoir montré que l'amour, la sensation, le songe, l'ivresse, l'enchantement, la métamorphose, le travestissement, la folie, et surtout le jeu, la supercherie et le théâtre sont propices à l'illusion, la réalisation de la pièce finale brossienne souligne auprès du spectateur, la force unique de l'illusion dramatique capable d'atteindre des vérités. Reprenant la technique cornélienne de la réalisation finale tout en annonçant déjà la puissante dramaturgie de l'analogie rotrouenne, Brosse nous dit ici à son tour, que l'illusion doit être non plus subie mais cultivée consciemment pour elle-même. Dès le début du dix-septième siècle, sur la scène française, le théâtre à son miroir livre donc une évidente apologie de l'illusion dramatique prolongeant l'enchantement déculpabilisé des pièces auriques.

2) Desengaño à la française

Si dès le seizième siècle, dans le *Retablo de las Maravillas* de Cervantès, la confusion des spectateurs internes face au Fourrier soulignait la force d'illusion du théâtre, néanmoins, s'ajoutait ici une idée contraire, celle de la faiblesse de tous ceux qui se laissent abuser. Les personnages de l'*entremés* cervantin exhibent également leur stupidité née de leur incapacité à différencier les êtres en chair et en os et les êtres de papier. Ceci démystifie grandement l'illusion et révèle que dans l'Espagne du Siècle d'Or le théâtre à son miroir est toujours double. S'il est synonyme d'éloge, il est aussi et surtout symbole de prudence et de méfiance, liées à une dénonciation des apparences.

La vida es sueño et les autos de Calderón dont les dialogues sont parsemés d'avertissements et de commentaires qui suspendent par intermittence l'illusion dramatique afin d'inviter le spectateur à se méfier de l'illusion et à décrypter correctement le sens de ce qui est joué sur scène corroborent aussi cette ambivalence. Didier Souiller en conclut : « Dans la littérature dramatique du Siècle d'Or, [...] les dramaturges [...] accentu[ent] la malédiction de cette illusion, véritable infirmité de l'homme abandonné à ses passions, incapable de se connaître lui-même ainsi que le monde trompeur qui l'entoure¹¹⁹². » Cette dénonciation des pouvoirs de l'illusion théâtrale est bien plus rare sur le sol français.

¹¹⁹² Didier Souiller, « Illusion baroque et Réception de la perspective scénique », in *Représentations et Figurations baroques*. Actes du colloque international d'Oslo, 13-17 septembre 1995, Karin Gundersen et Solveig Schult Ulriksen (dir.), Oslo, éd. Conseil norvégien de la recherche scientifique, coll. « KULTs skriftserie N°97 », 1997, p. 179-198, citation, p. 194.

Certes, dans *L'Illusion comique*, Corneille prolonge les premières tentatives des tragi-comédies des années 1630 qui soulignaient le hiatus entre illusion et réalité¹¹⁹³ et met au point une forme explicite de distanciation à l'égard de l'action encadrée, vraiment proche de la démystification à l'espagnole. Par-delà la présence d'une forme de *mojiganga* ou d'une déréalisation à la fin de la pièce, et outre la variation sur la *loa* de la scène II, au cours de laquelle Alcandre - porte-voix de l'auteur - fustige ses rivaux, l'attitude tranquille d'Alcandre joue aussi un très grand rôle dans la destruction de l'illusion de la pièce interne. Elle suggère que Pridamant, tout comme les spectateurs de Cervantès, est trop crédule. Lorsque le magicien dit, extrêmement tranquille : « Mais derechef surtout n'ayez aucun effroi¹¹⁹⁴ », il rappelle notamment que tout cela est du théâtre, mais que Pridamant reste prisonnier des apparences et de sa naïveté. Cependant, étant donné que le public français n'était pas encore rompu au tandem célébration / dénonciation de l'illusion des œuvres métathéâtrales espagnoles et que, comme nous l'avons vu, les intermèdes et les danses qui punctuaient le déroulement des pièces espagnoles en provoquant une distanciation momentanée¹¹⁹⁵ des spectateurs ne connaissaient pas d'équivalent réel et total en France, la pièce de Corneille reste un exemplaire unique dans la première moitié du dix-septième siècle français. Après cette tentative cornélienne d'introduction du *desengaño* espagnol sur la scène française, révélant une finesse d'analyse fort peu commune¹¹⁹⁶, il faut ensuite attendre Molière pour que l'on retrouve sur notre scène classique une structure dramatique métathéâtrale aussi inédite.

Comme dans la toile de Rembrandt présentant une scène de vie de la Sainte Famille, encadrée par un rideau, ou comme dans les toiles caravagesques soulignant, souvent à l'aide du même motif, le caractère illusionniste de leur art, rappelons que dans

¹¹⁹³ H. Baby rappelle en effet que les tragi-comédies de la première moitié du siècle ne tendent jamais vers l'illusion totale des pièces baroques ni vers l'illusion des aspirations classiques. Elle explique que la convention du théâtre et l'illusion dramatique y sont toujours soulignées par des « parenthèses de l'esprit » afin d'empêcher toujours le spectateur de s'y laisser prendre et de garder une distance critique et comique. Cf. Hélène Baby, *La tragi-comédie de Corneille à Quinault*, Paris, Klincksieck, coll. « Bibliothèque de l'âge classique », 2001, p. 256.

¹¹⁹⁴ Corneille, *L'Illusion comique*, op. cit., V. 2, v. 1347, p. 673.

¹¹⁹⁵ En effet, selon Charles Vincent Aubrun les intermèdes empêchent que le spectateur s'abandonne complètement au spectacle. Cf. Charles Vincent Aubrun : *La Comedia española (1600-1680)*, Madrid, Taurus, 1968, p. 21. L. Picciola le confirme également dans son ouvrage déjà cité sur Corneille et la dramaturgie espagnole.

¹¹⁹⁶ L. Picciola écrit : « Cette expérience de la dénonciation-célébration de l'illusion dans "cette monstrueuse comédie", alliée à la lecture de *comedias* espagnoles que suppose l'écriture du *Cid*, a amené Corneille à percevoir mieux que tout autre le sens profond de la dramaturgie espagnole. La structure de ses tragédies les plus désabusées doit quelque chose à cette familiarité avec le *desengaño* qu'a favorisé l'écriture de *L'Illusion Comique* ». Cf. L. Picciola, *Corneille et la Dramaturgie espagnole*, op. cit., p. 88.

l'Avertissement des Fâcheux, Molière exhibe à son tour les mécanismes de la création de l'illusion théâtrale et lui ôte toute crédibilité. En présentant d'abord à la salle les difficultés d'une troupe pour monter une pièce, l'acteur moliéresque lui renvoie d'emblée l'image de sa propre condition d'acteur et fait fi du grand précepte de d'Aubignac selon lequel le respect de l'illusion dramatique implique qu'« il ne faut jamais mêler ensemble ce qui concerne la représentation d'un poème avec l'action véritable de l'histoire représentée¹¹⁹⁷. » Pire encore, la pièce débute ensuite, en révélant que ce préambule n'était aussi qu'une imposture, une illusion dramatique se jouant *hic et nunc* de ce principe théorique et de la trop grande crédulité des spectateurs. David Shaw signale alors pertinemment : « pour les théoriciens du classicisme, la chose importante était d'éviter la confusion du spectateur : Molière, à l'inverse, était toujours conscient des effets plaisants qui pouvaient dériver d'une petite confusion honnête en lien avec l'illusion dramatique¹¹⁹⁸. »

Enfin, quand bien même certains verraient encore dans ce jeu de confusion, un signe supplémentaire du triomphe ou de l'éloge unilatéral de l'illusion, rappelons qu'à l'inverse, dans *L'Impromptu*, Molière jouant Molière indique et avertit cette fois systématiquement son public du mensonge qu'est le théâtre ainsi que de chaque changement de niveau dramatique. Dès lors, cette pièce insiste aussi sur les limites de l'illusion dramatique et en propose autant une apologie qu'une réduction. Elle montre que la scène est « toc », ou vérités multiples mais toutes fabriquées de mensonge. Comme Corneille au début du siècle, Molière propose donc un tandem célébration / dénonciation où le plaisir du spectateur réside non seulement dans la force de l'illusion mais aussi dans la force de la comprendre et de s'en méfier. Bien plus, il s'agit de saisir que le jugement sera toujours entaché de l'activité imaginative déployée afin de prendre part au monde de la fiction. Comme pour *L'Illusion comique* de Corneille, cela reste, malheureusement, sur la scène française classique, d'une magnifique exception.

Globalement, reconnaissons que les dramaturges français du Grand Siècle sont bien plus « frileux » que leurs compères hispaniques lorsqu'il s'agit de dénoncer ou de rompre l'illusion. La grande majorité d'entre eux se conforment plutôt au précepte de l'abbé d'Aubignac selon lequel, si l'on tient à instruire les spectateurs de l'illusion dramatique,

¹¹⁹⁷ D'Aubignac, *La Pratique du Théâtre*, op. cit., livre I, ch. VII, p. 87.

¹¹⁹⁸ Traduit de : « for the theorists of classicism, the important thing was to avoid confusing the spectator: Moliere, on the other hand, was always aware of what pleasant effects could be derived from a little honest confusion involving the dramatic illusion », David Shaw, « Theatrical Self-consciousness in Molière », in *Nottingham French Studies*, vol. 30, n°1, 1991, p. 5.

c'est bien moins pour rompre l'illusion par la conscience raisonnante que pour permettre à cette conscience de revenir rétrospectivement sur l'illusion afin de mieux l'apprécier. Autrement dit, la suspension de l'illusion est le plus souvent liée à une réaffirmation de son pouvoir. Ce n'est en fait qu'au vingtième siècle que le théâtre français à son miroir cesse d'envisager majoritairement l'illusion du seul côté de la force des créateurs d'illusions.

Les poètes dramatiques français modernes rejoignent la tradition espagnole de dénonciation de l'illusion et la conduisent même à son paroxysme. Le tandem célébration / dénonciation que le génie cornélien avait amorcé et que Molière avait prolongé devient à son tour caduc au profit d'une condamnation unilatérale – et peut-être même excessive – de l'illusion. Alors que Corneille et Molière jouaient encore ponctuellement sur les plaisirs possibles de l'adhésion à l'illusion, les œuvres dramatiques du vingtième siècle s'attachent en effet constamment à rompre l'illusion. Pour ce, et comme dans la métapeinture moderne¹¹⁹⁹, elles la prennent désormais pour sujet immédiat et exhibent alors sans cesse le procédé du théâtre à son miroir.

Dès la première didascalie des *Nègres*, J. Genet indique ainsi que nous sommes face à du théâtre dans du théâtre :

La Cour debout et sur un seul rang, semble intéressée par le spectacle des Nègres dansant qui tout à coup, s'immobilisent, interrompant le menuet. Ils s'approchent de la rampe, se retournent d'un quart de cercle pour saluer cérémonieusement la Cour, puis le public. L'un d'eux se détache et parle, s'adressant tantôt au public, tantôt à la Cour¹²⁰⁰.

Les substantifs « spectacle » et « danse » ne sont pas sans rappeler le *baile* qui inaugurerait parfois les *comedias* espagnoles et invitent déjà le lecteur initié à une certaine distance. De plus, l'adresse aux deux publics¹²⁰¹ – le feint et le véritable – révèle clairement le processus d'enchantement et casse l'illusion avant même qu'elle n'ait pu débiter. Au cas où quelques spectateurs seraient encore prêts à entrer innocemment dans la fiction qui va suivre, J. Genet poursuit sa dénonciation à travers la figure d'Archibald. Lorsque le maître de cérémonie prend la parole pour présenter le jeu des Nègres, il dévoile toutes les ficelles du théâtre : « Non, non inutile. Puisque nous sommes sur la scène, où tout est relatif, il suffira

¹¹⁹⁹ A. Chastel rappelle que dans les genres picturaux du vingtième siècle, « le sujet favori des peintres qui n'en ont plus sera leur milieu immédiat, l'atelier, le chevalet ». Cf. André Chastel, « Le tableau dans le tableau », in *Fables, Formes, Figures*, Tome II, Paris, éd. Flammarion, 1978, p. 75-98, cit. p. 95. La métapeinture est donc le sujet principal du tableau, elle s'exhibe s'affiche alors qu'au siècle de Vermeer elle existait mais était rarement le sujet principal du tableau. On ne peut que constater le parallélisme des évolutions de ces deux arts. En suivant G. Forestier, nous insistons d'ailleurs sur le fait qu'il s'agit de correspondances et non pas d'influences. Cf. *Le Théâtre dans le théâtre*, op. cit., p. 43-44.

¹²⁰⁰ J. Genet, *Les Nègres*, op. cit., p. 479.

¹²⁰¹ Comme le fait remarquer L. Picciola, on retrouve également ce procédé dans *Le Songe d'une nuit d'été*, in *Corneille et la Dramaturgie espagnole*, op. cit., note p. 86,

que je m'en aille à reculons pour réussir l'illusion théâtrale de vous écarter¹²⁰². » Le terme « illusion théâtrale » invite de nouveau les spectateurs à prendre du recul à l'égard de la fiction qui débute sous leurs yeux. Pour anéantir les ultimes possibilités de succomber aux charmes de l'illusion, J. Genet rappelle le processus spéculaire au sein même de la représentation interne ! Les expressions telles que « on nous épie¹²⁰³ » ou encore « des spectateurs nous observent¹²⁰⁴ » y sont nombreuses, elles scandent et encerclent le mimodrame des nègres, tout comme les *entremeses* punctuaient les *jornadas* afin de désabuser les spectateurs du Siècle d'Or. Nous avons vu que J. Genet emprunte aussi à la tradition des *comedias* espagnoles le procédé de la *mojiganga* et qu'il transcende même ses prédécesseurs, ou pousse encore plus loin la dénonciation de l'illusion, puisqu'à la fin de sa pièce, les spectateurs voient les Nègres enlever leurs masques¹²⁰⁵, puis les remettre afin d'achever la pièce. En résumant la construction de l'illusion au retrait ou à l'ajustement d'un masque, c'est-à-dire à un simple tour de passe-passe, J. Genet la démystifie et la ridiculise ostensiblement. Mieux encore, il souligne « sa capacité à se retourner contre elle-même », comme le fait remarquer judicieusement Hédi Khélil¹²⁰⁶. Dès lors, il semble difficile de trouver une condamnation plus claire ou une démonstration plus probante que cette dénonciation de « l'illusion par l'illusion ».

Pourtant J. Genet n'a pas dit son dernier mot ! Toute sa critique du simulacre théâtral est en fait concentrée, pour ne pas dire matérialisée, en un seul objet : le catafalque. Lorsque le spectateur découvre que l'objet funéraire n'est qu'un tissu tendu entre deux chaises, il comprend que le cadavre de la Blanche n'a jamais existé et que le public interne a été abusé ou dupé. J. Genet parachève ainsi sa démonstration par ce qu'on pourrait nommer « une reproduction miniature » de l'illusion théâtrale. Tout le microdrame n'est bien qu'un mensonge qui dit la vérité, entendons : la vérité du théâtre, celle précisément d'être un mensonge que l'on prend pour du vrai. Faisant figure de maître dans la dénonciation du simulacre théâtral et de la superspécularité, J. Genet peut avoir tendance

¹²⁰² J. Genet, *Les Nègres*, op. cit., p. 496.

¹²⁰³ *Ibid.*, p. 489.

¹²⁰⁴ *Ibid.*, p. 492.

¹²⁰⁵ « Les cinq Nègres retirent les masques et saluent », *ibid.*, p. 123 et p. 113.

¹²⁰⁶ « Les Nègres mettent leur masques, les enlèvent, les remettent de nouveau et ainsi de suite. Ils sont des comédiens qui savent que le masque, à la fin d'un spectacle de divertissement, est fait pour être enlevé et renversé. Dans *Les Nègres*, le masque est le vecteur d'une « théâtralité permutationnelle », à travers laquelle s'affirme à la fois le pouvoir ou plus exactement l'impouvoir du théâtre, c'est-à-dire la capacité de monter le simulacre et à la fois de le démonter et de se retourner contre lui », Hédi Khélil, *Figures de l'altérité dans le théâtre de Jean Genet*, Paris, éd. L'Harmattan, 2002, p. 23.

à occulter les discours critiques des autres dramaturges. L'illusion est pourtant la cible de bien d'autres auteurs français.

Avant *Les Nègres*, nous avons par exemple déjà montré que les pièces pour marionnettes démystifient et exhibent aussi au spectateur le fonctionnement de l'illusion théâtrale. Grâce à leurs créatures à fils et au montreur, elles disposent de moyens propres à afficher le « faire-semblant » et détruire totalement l'illusion théâtrale.

De plus, J. Anouilh conteste déjà vivement le théâtre illusionniste. Dans sa pièce maîtresse d'*Antigone*, le Prologue dévoile et dénonce fréquemment les rouages de la théâtralité. Il présente d'abord les personnages qui vont jouer l'histoire d'Antigone comme des acteurs en train de se détendre¹²⁰⁷, révélant ainsi que ce que nous allons prendre pour vrai n'est que fiction. Puis, il réapparaît en tant que Chœur après la découverte du « crime d'Antigone » et rappelle qu'il ne s'agit que d'une réalité, entre guillemets, de la réalité théâtrale conventionnelle qui n'est qu'illusion de la réalité : « Et voilà. Maintenant le ressort est bandé. Cela n'a plus qu'à se dérouler tout seul. C'est cela qui est commode dans la tragédie [...]. C'est propre la tragédie. C'est reposant, c'est sûr¹²⁰⁸... ». Enfin lorsque la pièce se termine, le Chœur ressurgit et rompt une ultime fois les charmes de l'illusion : « Et voilà. Sans la petite Antigone, c'est vrai, ils auraient tous été bien tranquilles. Mais maintenant c'est fini. Ils sont tout de même tranquilles¹²⁰⁹. » Ainsi, tout au long de la pièce, le regard distancié du Chœur empêche de plonger dans l'illusion intérieure. Il rappelle à intervalles réguliers qu'il ne s'agit que de théâtre.

Pour délivrer les spectateurs de leur excessive confiance en ce qu'ils voient, J. Anouilh sait aussi multiplier dans le dialogue les allusions à la réalité du plateau et du spectacle. « Rassurez-vous, Monseigneur, nous ne sommes pas assez nombreux pour jouer les batailles¹²¹⁰... » rappelle par exemple Cauchon dans *L'Alouette*. De même dans *Colombe*, Armand commente « Hé bien ! Mes tourtereaux, pour une fin d'acte, c'est une fin d'acte ! ça c'est du théâtre¹²¹¹ ! » Ces brefs rappels du théâtre dans le théâtre que l'on retrouve très souvent chez E. Ionesco¹²¹², pulvérisent complètement l'illusionnisme !

¹²⁰⁷ On relève en effet la didascalie liminaire suivante : « *Au lever du rideau, tous les personnages sont en scène. Ils bavardent, tricotent, jouent aux cartes* », puis « *Voilà. Ces personnages vont vous jouer l'histoire d'Antigone* », in J. Anouilh, *Antigone*, Paris, éd. de La Table Ronde, 1946, p. 9.

¹²⁰⁸ *Ibid.*, p. 53.

¹²⁰⁹ *Ibid.*, p. 122.

¹²¹⁰ J. Anouilh, *L'Alouette*, (1953), in *Théâtre II*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 2007, p. 4.

¹²¹¹ J. Anouilh, *Colombe*, (1951), in *Théâtre complet*, Paris, éd. Gallimard, coll. « La Pléiade », p. 1028.

¹²¹² « Tu vas mourir dans une heure et demie, tu vas mourir à la fin du spectacle », annonce Marguerite au roi Béranger Ier, in E. Ionesco, *Le roi se meurt*, op. cit., p. 751. De la même façon, dans *Jacques ou la soumission*, Jacqueline conseillait à sa mère : « Ne t'évanouis pas tout de suite ! Attends la fin de la scène ! »,

Véritables flèches dirigées contre le principe d'identification et d'illusion, ils affirment eux aussi, l'impossibilité d'une théâtralité innocente. Enfin, dans *Colombe*, J. Anouilh use également d'une variation de *mojiganga*. Aux masques espagnols se substituent en effet la perruque ôtée par la comédienne Alexandra et l'arrivée de machinistes qui font disparaître les décors de la représentation intérieure...

Bien avant ces auteurs français, il est vrai qu'un dramaturge espagnol moderne avait entamé un intense combat contre l'illusion théâtrale et son avatar qu'est « la máscara teatral¹²¹³ ». En lançant au visage du spectateur « la vérité des sépultures¹²¹⁴ » et l'image insupportable de son néant, grâce à sa structure enchâssée, *El Público* de Lorca fut finalement la première pièce moderne à dénoncer le modèle « du théâtre en plein air¹²¹⁵ », c'est-à-dire celui de l'illusion et des conventions. Toutefois, le contexte de censure historique déjà évoqué permet de conclure que c'est principalement en puisant dans les ressources du théâtre aurique et dans les prémisses de leur propre répertoire national que les dramaturges français modernes ont renversé les hiérarchies classiques pour s'inscrire dans un violent et désormais constant processus de destruction de l'illusion théâtrale. Avec une sorte d'allégresse, les dramaturges cubains ont ensuite su saisir cette possibilité sémantique de notre théâtre à son miroir et détourner constamment, à leur tour, l'attention du spectateur des actions enchâssées pour la concentrer sur le processus même de l'enchâssement.

De façon surprenante, en effet, la scène insulaire prolonge encore notre modèle et exhibe sans cesse les décors, les costumes ou même le texte des représentations intérieures pour rappeler au public latino-américain qu'il est au théâtre et qu'il doit constamment garder ses distances. Le procédé de référence au costume et au personnel théâtral se retrouve par exemple très nettement chez le cubain C. Felipe. Avant même que ne débute la représentation intérieure de *El Chino*, le metteur en scène Robert surgit avec la chemise rouge que doit porter El Chino et entre dans des considérations ridicules sur l'influence

in E. Ionesco, *Jacques ou la soumission*, op. cit., p. 103. Enfin, dans *L'Impromptu de l'Alma*, une fois l'illusion théâtrale bien installée, un coup de théâtre la fait exploser, le créateur annonçant à ses personnages : « Allons ! Allons !...Ca suffit ! La pièce est finie...Revenez en scène », in E. Ionesco, *L'Impromptu de l'Alma*, op. cit., p. 463.

¹²¹³ Cf. l'article intitulé « Verdad y máscara teatral » dans l'édition Cátedra.

¹²¹⁴ Federico García Lorca, *Le Public*, in *Œuvres complètes, tome II*, éd. Gallimard, 1990, p. 341.

¹²¹⁵ *Ibid.*

psychophysiologique de la couleur des costumes sur les spectateurs et les acteurs :

Nous prêtons attention à la couleur et à la forme des tenues que nous portons en fonction de l'impression que nous produisons sur les personnes qui nous regardent. Si Palma voit la chemise rouge, le rouge est la couleur que ressentiront le chinois, Alameda et Caridad, n'est-ce pas¹²¹⁶ ?

Puis, une didascalie nous indique que des machinistes et des électriciens viennent aménager la scène : « *Les machinistes, les électriciens etc... entrent et se mettent au travail. Ils ôtent les cadres et les lampes ; ils déplacent des meubles, en laissant seulement ceux requis par la mise en scène, nécessaires au jeu scénique, comme le divan*¹²¹⁷. »

Robert, en double négatif de Genest, exprime alors encore une attention ridicule et démesurée aux décors. « C'est juste que je n'aime pas les décors... Ces tons ! Terribles ! Heureusement que personne de notre monde artistique ne verra cela, sinon c'en était fini de ma réputation. *Il crie.* Palma tu m'avais promis que personne ne le verrait. Tu me l'avais juré¹²¹⁸ ! », dit-il ainsi, en rendant risibles ses prétentions véristes misant à maintenir l'illusion dramatique. Enfin, l'acteur Santizo plante un poignard dans l'épaule de Palma puis ajoute tranquillement : « N'ayez pas peur, madame, c'est un innocent poignard, un accessoire... douce gomme qui caresse la peau au lieu de la blesser¹²¹⁹. » Témoins de tout ce travail préparatoire, les spectateurs réels de la pièce ne se laissent finalement jamais prendre au jeu de l'illusion théâtrale.

Dans les pièces de M. Montes Huidobro comme *Su Cara mitad*, *Exilio* ou encore *Oscuro total*, les allusions des personnages aux textes ou aux livrets de leur représentation enchâssée brisent aussi en permanence l'illusion. Dans *Oscuro total*, Tita mentionne le livret qu'elle a élaboré presque à chaque fois qu'elle prend la parole. Ses « Ce livret, par exemple¹²²⁰ » ou « C'est moi qui ai mis Gina et Giorno dans le *script*¹²²¹ » alternent avec ses « Comment pouvez-vous dire cela ? Vous savez bien le travail que m'a donné ce manuscrit et celui qu'il me donnait lorsque¹²²² » ou encore ses « Et la syntaxe ? Que me

¹²¹⁶ Traduit de : « Somos sensibles al color y forma de las Oprendas que usamos según la impresión que producimos en las personas que nos miran. Si Palma « ve » roja la camisa, el rojo es el color que « sentirá » el chino, Alameda y Caridad, ¿ no ? », C. Felipe, *El Chino*, op. cit., p. 54.

¹²¹⁷ Traduit de : « *Entran los tramoyistas, electricistas, etcétera, y se entregan al trabajo. Descuelgan cuadros y lámparas ; trasladan muebles, dejando únicamente los que la dirección señale, necesario al juego escénico, como el diván* », *ibid.*, p. 57.

¹²¹⁸ Traduit de : « Sólo me disgustan los decorados... ¡ Esos tonos ! ¡ Terribles ! Por suerte esto no habrá de verlo nadie de nuestro mundo artístico sino mi reputación rodaba por el suelo... (*Grita*) ¡ Palma me prometiste que esto no lo vería nadie ! ¡ Me lo juraste ! », *ibid.*, p. 55.

¹²¹⁹ Traduit de : « No se asuste, señora, que es un inocente puñal de utilizaría... suave goma que acaricia la piel en vez de herirla... », *ibid.*, p. 60.

¹²²⁰ Traduit de : « Este libreto, por ejemplo », M. Montes Huidobro, *Oscuro total*, p. 142.

¹²²¹ Traduit de : « A Gina y Giorno los metí yo en el *script* », *ibid.*

¹²²² Traduit de : « ¿ Cómo pueden decir eso ¿ [...] Bien saben el trabajo que me dio ese manuscrito y el que me estaba dando cuando... », *ibid.*, p. 147.

dites-vous de la syntaxe¹²²³ ? », perturbent la perception du spectateur, et détruisent ainsi l'illusion.

Que ce soit sur la scène française ou cubaine du vingtième siècle, on assiste donc à une théâtralisation permanente du phénomène de l'illusion théâtrale, à une progressive familiarité avec *le desengaño* ou bien, comme le disait Braque, à un inlassable « *finjo ergo sum* » qui n'est évidemment pas sans conséquences sur le public réel.

G) PENSER L'ILLUSION GRÂCE À LA COMPLEXITÉ DES JEUX DE MIROIR

Certes, lorsque le spectateur réel voit le public interne sous le coup de l'illusion, cela le distancie immédiatement, lui rappelle qu'il est lui aussi devant une pièce, et fait qu'il ne tombe pas dans l'illusion théâtrale. Comme l'écrit Manfred Schmeling « Le geste par lequel le théâtre se reflète lui-même et celui par lequel il « montre » brisent l'innocence du jeu et tiennent ainsi l'illusion à distance, la présentant comme la construction intellectuelle d'un auteur qui veut pousser le public à la discussion et à la critique¹²²⁴. » D'un autre côté, le phénomène de dénégation peut en rester au niveau de la pièce encadrée et donner, de façon paradoxale, plus de réalité à la pièce encadrante.

Ainsi, dans *Le Retablo* lorsque le spectateur réel voit le public interne victime et même collaborateur involontaire d'une illusion comique, il s'oppose et repousse également les artifices de l'illusion principale en se disant que la *comedia* toute entière est une mécanique désincarnée dont il ne reste plus qu'à démonter les derniers rouages. Dans le même temps, le fait d'assister à la transformation de Chanfalla en Montiel l'invite néanmoins à penser qu'auparavant Chanfalla ne jouait aucun rôle et que c'était simplement sa véritable identité. G. Forestier explique ce phénomène de cette façon : « Lorsqu'un acteur qui joue le rôle d'un comédien se met à représenter une pièce de théâtre, le public s' imagine qu'il s'est trompé et que jusqu'alors ce comédien ne jouait pas¹²²⁵ ».

De même, à la fin de l'acte II des pièces de Lope et surtout de Rotrou, le spectateur est mis dans la complicité de la fiction et se met à prendre la pièce externe pour la réalité.

¹²²³ Traduit de : « ¿ Y la sintaxis ? ¿ Qué me dicen de la sintaxis ? », M. Montes Huidobro, *Oscuro total*.

¹²²⁴ Manfred Schmeling, *Métathéâtre et Intertexte aspects du théâtre dans le théâtre*, op. cit.

¹²²⁵ G. Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre*, op. cit., p. 140.

Les répétitions¹²²⁶ de Genet accroissent fortement l'illusion théâtrale si bien que les spectateurs que nous sommes, plongent complètement dans l'illusion.

Évoquons enfin *El Gran Teatro del mundo* où la pièce intérieure, présentée ostensiblement comme fictive, se voit retirer toute forme de vraisemblance, tandis que la pièce-cadre se voit investie par contrecoup d'un effet de réel, renforcé par les dialogues entre l'Auteur et le Monde qui commentent, tel le véritable public de l'*auto sacramental*, la représentation intérieure. Tout se passe de nouveau comme si la pièce de théâtre à laquelle le public réel assiste s'était convertie en un monde réel à l'intérieur duquel s'était introduite une fiction théâtrale ! Saisi par le vertige, le public ne sait plus s'il assiste à une représentation ou à la réalité. Tout comme Archibald¹²²⁷, il se demande soudain si les comédiens simulent avec génie où s'ils jouent à être ce qu'ils sont dans la réalité.

Les nouvelles structures des dramaturges français du vingtième siècle, en particulier celles de J. Genet, s'attachent en effet, également à entretenir et accroître soigneusement cette confusion. Dès le début des *Bonnes*, nous sommes pris et déroutés par les jeux de théâtre dans le théâtre. Lorsque l'on découvre que la dame au ton hautain qui s'est faite habillée par une bonne devant nos yeux n'est qu'une bonne elle aussi et qu'il s'agit d'un jeu, on s'imagine alors que ces deux femmes ne jouent plus. Néanmoins, Solange l'infirmière lorsqu'elle dit ensuite à sa sœur : « Qu'est-ce que tu as ? tu peux te ressembler, maintenant. Reprends ton visage. Allons, Claire redeviens ma sœur¹²²⁸... ». Dès lors, le spectateur commence à perdre tous ses repères et à croire que la réalité même se dissout.

De façon plus probante encore que dans *Le Balcon*, où la présence d'un accessoire scénique est suggérée dans la salle¹²²⁹, dans *Les Nègres*, le lieu de l'auditoire est menacé à tout moment d'être envahi par les Nègres. Village fait « *le geste de descendre vers le*

¹²²⁶ Bénédicte Louvat-Mozolay insiste non seulement sur la rupture de l'illusion que provoque la répétition théâtrale mais aussi sur celle qu'engendre les répétitions verbales : « La profération répétée d'un même fragment produit une autonomisation progressive du texte par rapport à son énonciateur, opère une désincarnation inverse de l'incarnation progressive, par la répétition du texte par l'acteur. Cette désincarnation du texte va de pair avec un déplacement de l'intérêt du spectateur et, partant, une suspension au moins ponctuelle de l'illusion théâtrale, analogue à celle qui se produit au cours de la répétition théâtrale du *Véritable Saint-Genet* et qui touche non la pièce-cadre mais la pièce intérieure à venir. », in *Plus sur Rotrou*, *op.cit.*, p. 87-88.

¹²²⁷ « Mais, il joue encore ou il parle en son nom ? », J. Genet, *Les Nègres*, *op. cit.*, p. 535.

¹²²⁸ J. Genet, *Les Bonnes*, *op.cit.*, p. 136.

¹²²⁹ Voir la mention du « *lit défait qui, si la pièce était disposée logiquement, se trouverait dans la salle* », J. Genet, *Le Balcon*, *op.cit.*, p. 264.

public¹²³⁰ » et « s'adresse ensuite directement au public, jusqu'à ce qu'un spectateur monte sur la scène et prenne le crochet des mains du Masque¹²³¹ ». La barrière séparant les comédiens de la salle, le réel du fictif est donc transgressée. « L'espace aussi est pulvérisé par une vision prismatique. Les tourniquets d'être et d'apparence, y sont entièrement intégrés¹²³² », confirme Geneviève Serreau en reprenant les termes de Sartre dans son *Saint Genet*¹²³³. Lorsque Archibald dit : « Ma colère n'est pas jouée¹²³⁴ », il suspend momentanément le jeu et conduit enfin aussi les spectateurs à une indifférenciation de la réalité et de la fiction. Partout dans ce « palais des miroirs¹²³⁵ » de J. Genet, la réflexion sur l'illusion est donc poussée à son paroxysme, l'être et le non-être, la fiction et la réalité deviennent des unités volatiles, ce qui semble séduire considérablement les dramaturges cubains.

Nous savons que sur le territoire cubain, V. Piñera multiplie à son tour les équivoques entre fiction et réalité. Lorsque, dans *Dos Viejos pánicos*, Tota s'exclame : « Non, cela ne se peut pas, il n'est pas mort, impossible, on n'a jamais vu un soda purgatif tuer quelqu'un¹²³⁶ », elle transmet ses doutes au spectateur quant au caractère factice du poison et au simulacre de la mort. Puis, elle utilise le champ sémantique de la vérité : « ce serait vrai que Tabo n'est plus ? [...] Mais Tabo, tu es mort pour de vrai [...] Il est plus mort qu'un mort¹²³⁷ », renforçant ainsi l'indétermination et les hésitations du spectateur. Enfin, lorsque Tabo tente de tuer « *el miedo* » et se jette sur Tota, le public ne sait pas s'il doit prendre les cris de Tota pour réels ou si cela fait partie de leur jeu. D'autant plus qu'une minute avant, les personnages évoquaient un rêve relatant la même situation et conduisant à une mort réelle :

TABO : Hier j'ai rêvé que tu le dominais comme ça (*il se place derrière Tota et passe ses mains sur sa poitrine en les serrant fortement*) Tu vois ? Il ne pouvait pas bouger. Alors je lui ai mis l'oreiller sur le visage jusqu'à ce qu'il meure.

TOTA : Il ne faisait pas le mort par hasard ? Tu oublies que aujourd'hui c'est très à la mode de faire le mort... (*Impatient*). Je sais oui, je sais mais il était bel et bien mort¹²³⁸.

¹²³⁰ J. Genet, *Le Balcon*, op.cit., p. 496.

¹²³¹ *Ibid.*, p. 511.

¹²³² Geneviève Serreau, *Histoire du « nouveau théâtre »*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Idées », 1966, p. 135.

¹²³³ « Le faux, est vrai et le vrai ne peut s'exprimer que par le moyen du faux » écrit Jean-Paul Sartre, in *Saint Genet : comédien et martyr*, op.cit., p. 688.

¹²³⁴ J. Genet, *Les Nègres*, op.cit., p. 492.

¹²³⁵ Expression de M. Esslin, in *Théâtre de l'absurde*, op.cit., p. 195.

¹²³⁶ Traduit de : « No, no puede ser, no está muerto, imposible, cuando se ha visto que un purgante de soda mate a alguien », V. Piñera, *Dos Viejos pánicos*, La Habana, ed. Casa de las Américas, 1968, p. 29.

¹²³⁷ Traduit de : « ¿ Es verdad que Tabo se acabó? [...] Pero, Tabo, tú estás muerto de verdad [...] Está más muerto que un muerto », *ibid.*, p. 29-30.

¹²³⁸ Traduit de : « TABO : Anoche soñé que tú lo tenías dominado así (*Se coloca detrás de Tota y pasa sus manos sobre el pecho de ésta cerrándolas fuertemente.*) ¿ Ves? No podía moverse. Entonces yo le puse la almohada en la cara hasta que se murió. TOTA : ¿ No se estaría haciendo el muerto? *Te olvidas que hoy está*

Inutile dès lors de revenir sur les dédoublements permanents de *Su Cara mitad* ou les jeux d'irréalisation sur plusieurs niveaux de *Oscuro total*, à chaque fois le public a beau tenter de distinguer le réel de la fiction, les jeux des dramaturges et des metteurs en scène cubains – nous y reviendrons par la suite – annihilent ses efforts, pire, ils ne font que renforcer sa confusion ! Comme le dit Hédi Khélil à propos des *Nègres* : « Pour le spectateur ce qui tue désormais ce n'est pas l'acte de tuer mais le simulacre de l'acte de tuer. [...] le vrai et faux s'assemblent et se confondent¹²³⁹. »

Somme toute, dans les pièces qui les mettent en œuvre, les jeux spéculaires retracent et surtout esthétisent l'histoire d'une profonde réflexion sur l'illusion théâtrale. Alors que la réflexion sur l'illusion était au Grand Siècle et est encore régulièrement le fait d'écrits théoriques détachés de la scène, ils rendent cette histoire visible et perceptible sur les planches, s'en saisissent, ne laissant aucun doute sur la nature de l'intervention et de la participation du théâtre dans l'Histoire de l'évolution de cette technique. S'émancipant ainsi d'un éloge massif et narcissique du simulacre théâtral, le théâtre à son miroir français du vingtième siècle se fait Pygmalion, il renoue peu à peu avec les audaces désillusionnantes des jeux spéculaires auriques et prolonge même la témérité du théâtre à son miroir cornélien et moliéresque, en devenant porteur d'une sorte « d'antithéâtre » conduisant directement à la perte des repères du spectateur. Il savait avant, que la vie était un songe ou un théâtre, dans un revers nervalien, il apprend désormais que le songe est la vraie vie... Cette insistance sur le caractère illusoire et réel de la représentation, cette dialectique de l'illusion et de la réalité, ou « du masque et du visage¹²⁴⁰ » comme le dirait A. Cioranescu, vise à rendre le spectateur plus actif et à réveiller son esprit critique afin de l'attirer vers des sens encore plus profonds et plus tacites du monde théâtral et de l'illusion telle que la réflexion sur l'écriture théâtrale elle-même...

de moda hacerse el muerto...TABO : (Impaciente) Ya sé, ya sé, pero él estaba muerto de una vez y para siempre », V. Piñera, *Dos Viejos pánicos*, op.cit., p. 29-30.

¹²³⁹ Hédi Khelil, *Figures de l'altérité dans le théâtre de Jean Genet*, op.cit, p. 127.

¹²⁴⁰ Alexandre Cioranescu, *Le Masque et le Visage. Du baroque espagnol au classicisme français*, Genève, éd. Droz, 1983.

H) CRITIQUE NOUVELLE DE L'AUTEUR ET VANITÉ DE L'ACTE D'ÉCRITURE

Aux côtés de l'éloge des comédiens, certaines pièces métadramatiques du Grand Siècle juxtaposent celui de l'art du dramaturge. De façon bien plus sérieuse et approfondie que le Chanfalla de Cervantès, l'Alcandre de Corneille peut être vu comme une métaphore apologétique du dramaturge, rappelant que les auteurs fréquentent les Muses¹²⁴¹ pour créer, dans une salle de théâtre ou dans une grotte, des personnages, et les faire s'animer au gré de leurs desseins¹²⁴². La figure d'Alcandre permet donc à Corneille de mettre en exergue la faculté d'invention des dramaturges ainsi que leur art de diriger leur sujet et même leurs acteurs à un âge où les metteurs en scène n'existaient pas. La didascalie « *il donne un coup de baguette et on tire un rideau derrière lequel sont en parade les plus beaux habits des Comédiens*¹²⁴³ » démontre en effet que Corneille voulait montrer que les bons auteurs de l'époque devaient aussi prévoir la mise en scène.

Mieux encore, alors qu'Alcandre utilise ici simplement sa baguette magique, le Clarimond de Brosse montre qu'un auteur dramatique doit largement mettre « la main à la pâte » pour arranger les décors. La didascalie suivante : « *Clarimond entre dans la chambre où dort Cléonte, et attache des cordons aux piliers de son lit*¹²⁴⁴ » exhibe désormais au public l'investissement physique du dramaturge du Grand Siècle dans une représentation. Dès lors, on comprend que dans cette pièce, comme dans celle de Corneille, l'apologie des comédiens et de leur rôle n'est finalement que superficielle et que le théâtre à son miroir permet surtout de mettre l'accent sur le rôle primordial du dramaturge en assimilant son rôle à celui d'un demiurge. Selon G. Forestier, il est d'ailleurs fort possible que cet éloge du dramaturge « ait été lié au souci de contrebalancer l'influence des comédies des comédiens qui passaient sous silence le travail de l'auteur dramatique, tout en prenant place à leurs côtés pour la “défense et l'illustration de l'art théâtral”¹²⁴⁵ ». Une chose est sûre, en tout cas, avant même que Calderón ne présente sa *Vida es sueño* sous la forme d'*auto sacramental* dans lequel le personnage qui crée le verbe, Verbo, (scindé lui-

¹²⁴¹ « C'est là que le Parnasse étale ses merveilles ; / Les plus rares esprits lui consacrent leurs veilles, / Et tous ceux qu'Apollon voit d'un meilleur regard / De leurs doctes travaux lui donnent quelque part », Corneille, *L'Illusion comique*, op. cit., v. 1797-1800, p. 152.

¹²⁴² Voir R. J. Nelson *Play within a play*, op. cit., p. 47 à 61. On note aussi : « Toutefois si votre âme était assez hardie, / Sous une illusion vous pourriez voir sa vie / et Tous ses accidents devant vous exprimés / Par des spectres pareils à des corps animés : / Il ne leur manquera ni geste ni parole », in Corneille, *L'Illusion comique*, op. cit., I. 2, v. 149-153, p. 621-622.

¹²⁴³ *Ibid*, p. 621.

¹²⁴⁴ Brosse, *Les Songes des hommes esveillez*, op.cit., II, 4, p. 31.

¹²⁴⁵ G. Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre*, op. cit., p. 215.

même dans les trois personnages élogieux que sont Poder, Amor et Sabiduria) joue le rôle apologétique du Christ, avant aussi qu'il ne publie son *Gran Teatro del mundo* et n'insiste sur la fusion flatteuse entre poète dramatique et *autor*¹²⁴⁶, la scène française utilise souvent la spécularité afin de faire l'éloge du travail d'écriture et de mise en scène du dramaturge. Les critiques du poète sont, elles, beaucoup plus rares dans les pièces métathéâtrales du Grand Siècle, et ne se limitent qu'à des pièces mineures de la deuxième moitié du siècle tel *Le Poète basque* (qui limite le rôle du poète à de la versification et se termine sur l'internement de ce dernier) ou encore à de très brefs passages, comme au début de *L'Impromptu de Versailles*, où Molière se moque de la pédanterie de Corneille.

Au vingtième siècle, en revanche, de nouveau la tendance s'inverse. Les éloges disparaissent et laissent place à d'étonnantes satires ou autocritiques des dramaturges. Il suffit de penser par exemple à *L'Impromptu de l'Alma* dans lequel E. Ionesco se dépeint en individu fainéant, stérile et malléable au plus haut point. Dès le lever de rideau, il ronfle¹²⁴⁷ et se démontre incapable de créer une nouvelle pièce. La répétition du début de la scène encadrée et le retour de l'image de son fameux « crayon à bille qu'il tient le bout en l'air¹²⁴⁸ » en témoignent. Puis, devant les Bartholoméus il présente un caractère si influençable qu'il refuse de les contredire, bredouille, leur obéit naïvement et se voit affublé, tel un enfant, d'un vulgaire bonnet d'âne. Juste après l'avoir vu, « pleurnichant¹²⁴⁹ » se faire imposer une pancarte sur lequel il est écrit « poète¹²⁵⁰ », une didascalie indique en effet :

Bartholoméus II lui met encore une autre pancarte sur la poitrine que l'on ne voit pas encore. Bartholoméus III lui met sur la tête un bonnet d'âne. [...] on retrouve Ionesco, face au public ; on voit sur la pancarte accrochée sur sa poitrine, le mot : SAVANT. Ionesco pleure de plus en plus¹²⁵¹.

Et c'est encore en enfant qu'au tomber de rideau, il dit timidement et confusément : « Excusez-moi, je ne le ferai plus¹²⁵² ».

¹²⁴⁶ Dans cette pièce en effet, la collaboration entre le Monde et l'*Autor*, terme désignant pendant longtemps en Espagne, comme le rappelait encore il y a peu José Luis Canet, non pas le poète dramatique mais le directeur de troupe et metteur en scène, rappelle que le dramaturge doit composer en songeant aux éléments scéniques. L'*Autor* lui-même souligne cette nécessité en ces termes : « Nous serons ainsi, en un moment, / moi l'Auteur, toi la scène », Calderón, *Le Grand Théâtre du monde*, *op.cit.*, p. 11. Traduit de : « Seremos, yo el Autor, en un instante, tú el teatro », *El Gran Teatro del mundo*, *op.cit.*, p. 42, v. 65-66.

¹²⁴⁷ E. Ionesco, *L'Impromptu de l'Alma*, *op.cit.*, p. 425.

¹²⁴⁸ *Ibid.*

¹²⁴⁹ *Ibid.*

¹²⁵⁰ *Ibid.*

¹²⁵¹ *Ibid.*, p. 457.

¹²⁵² *Ibid.*, p. 466.

Que dire de Raúl encore qui, dans *Su Cara mitad*, apparaît comme un auteur dans un tel conflit, un compositeur si perdu et indécis, que seule la mort parvient à le délivrer de lui-même et de sa souffrance ? La moquerie et la critique se font ici plus virulentes encore que sur la scène française ! Mais si le théâtre à son miroir du vingtième siècle surprend finalement, c'est surtout parce qu'il transforme peu à peu sa réflexion sur l'écriture théâtrale en une violente condamnation.

À l'inverse des modèles du Grand Siècle, les jeux spéculaires du vingtième siècle se moquent férocelement de l'écriture théâtrale contemporaine. Songeons d'abord aux références de Giraudoux au manque de littérarité du théâtre :

Si la scène française pendant des décades a été un asile de marionnettes et de poncifs, si le langage dramatique n'a pas dépassé le patois, si le théâtre français a été gravement atteint dans sa noblesse qui est le verbe [...] La corporation qui a fait de Bataille un millionnaire et de Becque un raté qui délire au *Mot de Cambronne* et qui baïlle à Claudel, doit évidemment se sentir parfois au cœur une dette lancinante envers le théâtre¹²⁵³.

Encore blessé par les méchants calembours que lui avait occasionnés *Judith* ou par l'accueil réservé d'*Electre*, Giraudoux fustige ici le goût outrancier d'un Henri Bataille et le style prosaïque et vulgaire d'un Guitry.

Dans *L'Impromptu de l'Alma*, les allusions de E. Ionesco, précédemment commentées, sur l'utilisation outrancière des procédés de distanciation des partisans de Brecht, révèlent aussi une attention toute particulière et une tendance à critiquer la façon même d'écrire du théâtre.

Sur la scène cubaine, dans *El Chino*, l'ironie de l'auteur envers les défenseurs d'un « théâtre littéraire » suivant une logique conservatrice et un style académique est également sensible lorsque, répétant son texte, le comédien Santizo s'exclame, ridicule :

Ce dialogue est infâme ! Qui peut apprendre un texte avec autant de répétition de mots et d'idées ? Palma, qui a écrit ceci ? [...] Et ainsi, on s'est retrouvé avec un dialogue sec, aride, dépourvu de tout rythme. Et comment un acteur, aussi bon qu'il soit, peut dire une phrase dépourvue de rythme ? La version sténographique d'une conversation ne pourra jamais être un dialogue de théâtre. Le style fait tout, mes chers amis¹²⁵⁴.

La critique des clichés des intra-textes de *Su Cara mitad* jugés trop vulgaires par l'entourage de Raúl, leurs demandes d'écrire plus « diplomatiquement¹²⁵⁵ », « à

¹²⁵³ Giraudoux, *L'Impromptu de Paris*, op.cit., scène 3, p. 684.

¹²⁵⁴ Traduit de : « Es infame este dialogo! Quien se aprende esto con tanta repetición de palabras e ideas ? Palma quien escribió esto ? [...] Y así ha resultado un dialogo seco, árido, despojado de toda cadencia. Y como dice un actor, por bueno que sea, una frase despojada de cadencia ? La versión taquigráfica de una conversación jamás puede ser un dialogo teatro. El estilo es todo, amigos míos », C. Felipe, *El Chino*, op. cit., p. 61.

¹²⁵⁵ « BOB : Bien, vous les *latinos* vous n'écrivez pas ainsi, aussi diplomatiquement ... », traduit de : « BOB : Bueno, que ustedes los *latinos* no escriben así... casi diplomáticamente... », M. Montes Huidobro, *Su Cara Mitad*, op.cit., p. 684.

l'anglaise¹²⁵⁶ » et d'ôter tous les passages grossiers sous prétexte qu' « il y a des choses au théâtre qu'on ne peut tout simplement pas faire¹²⁵⁷ » ou écrire, mettent en évidence le regard critique et la constante réflexion que comportent aussi les jeux spéculaires cubains à l'égard de l'écriture théâtrale contemporaine.

Ce glissement d'une quasi-absence de lien entre le métathéâtre et le métalangage à une présence systématique et envahissante paraît révélateur de l'évolution des critères de jugement et des relations que les contemporains ont avec le théâtre. Au dix-septième siècle, on discute du théâtre en tant que phénomène de société, c'est-à-dire que le sujet, l'histoire et l'art du comédien sont abordés parce qu'eux seuls garantissent le succès ou l'échec d'une pièce. Contrairement à l'honnête homme, en revanche, le spectateur moderne se préoccupe de savoir pourquoi une pièce réussit ou non. L'écriture devient donc un critère à part entière, un critère parfois même exponentiel, qui n'est plus uniquement l'affaire des doctes et de pédants, mais de tout le public.

Le théâtre à son miroir achève ainsi sa réflexion sur lui-même par une féroce auto condamnation. Non seulement le comédien a perdu son statut sacré mais sa modestie et le professionnalisme des comédiens sont remis en cause ; non seulement les vertus didactiques du théâtre, la rigueur de la critique et la douceur de l'illusion théâtrale sont « jetées aux oubliettes », mais même l'acte d'écrire du théâtre devient suspect et préjudiciable. Paradoxalement, dans le discours des dramaturges eux-mêmes, les véritables acteurs semblent en voie de disparition et les auteurs de qualité paraissent s'éclipser devant un théâtre commercial et des critiques ignorants ne méritant que leur outrage. À un théâtre à son miroir qui avait l'effet d'un miroir aux alouettes exposant les aspects brillants du théâtre, les jeux spéculaires modernes préfèrent donc, « la glace froide d'une salle d'opération¹²⁵⁸ » dans laquelle l'examen devient douloureux, le renversement sémantique de la dramaturgie autoréférentielle, complet, et le blâme, féroce. De reflet originel du beau,

¹²⁵⁶ « BOB : Écoute Raúl, je t'assure que tu étais en train d'écrire un chef d'œuvre. Une allégorie moderne. Légère, fine, agréable, dans laquelle le public apprend sa leçon sans angoisses ni indigestions. [...] Tout est dit en demi-teintes, sans heurts. Très anglais, c'est sûr, c'est le mieux que je puisse te dire. » Traduit de : « Mira, Raúl, te juro que estabas escribiendo una obra maestra. Una alegoría moderna. Ligera, fina, agradable, donde el público aprende su lección sin angustias y sin indigestarse. [...] Todo dicho a medias tintas, sin estridencias. Muy inglés, por cierto, que es lo mejor que puedo decirte », M. Montes Huidobro, *Su Cara Mitad*, op.cit., p. 683.

¹²⁵⁷ Traduit de : « Hay cosas que en teatro, sencillamente, no pueden hacerse, », *ibid.*

¹²⁵⁸ Anca Burca, « Le Théâtre face au miroir. Structures et significations de l'auto-référentialité dans quelques pièces contemporaines », *Mémoire*, Joseph Danan (dir.), Université Paris III, 1996-1997, p. 115.

le théâtre à son miroir renvoie désormais uniquement l'image d'un désenchantement et d'une méfiance envers les illusions et toutes les puissances maléfiques, dont le miroir formait d'ailleurs traditionnellement la panoplie. Les dramaturges modernes auraient-ils pris la place des hommes d'Église du dix-septième siècle ? Auraient-ils regardé dans la serrure du théâtre afin de le dénuder et d'en montrer sa vanité et sa superficialité ? Rien n'est moins sûr, *in fine*, dans la mesure où cette démystification globale permet aussi d'illustrer humblement l'évolution d'une quête spirituelle de l'homme et de la société. De symbole de Prudence, le miroir au théâtre devient aussi, symbole d'une recherche de pureté. Du visible, de l'apparence et d'un sentiment de perte, il va nous conduire au caché, à la profondeur et aux retrouvailles avec un désir d'immortalité et une unité. De mode de lecture du théâtre et de l'illusion dramatique, il va devenir en somme, mode de lecture du monde et de son illusion.

II. DÉSACRALISATION PROGRESSIVE DE LA MISE EN SCÈNE DU POUVOIR : DU RÔLE DE ROI À LA COMÉDIE DES POLITIQUES

A) DE LA CÉLÉBRATION DU POUVOIR DE DIEU À SA NÉGATION

Loin de se réduire à l'état d'illustration de maximes théoriques ou à des réflexions esthétiques sur ce qu'est le théâtre, les constructions spéculaires exposent aussi une interprétation immanente de notre monde et du Pouvoir sur celui-ci. En suggérant le fait que nous sommes dans la même position que le public interne, que nous sommes les acteurs d'une pièce dont nous n'avons pas conscience et dont Dieu ou des sages, seraient les spectateurs et régisseurs suprêmes, elles révèlent une vision du monde correspondant au fameux *topos* du *theatrum mundi*. À première vue, ce thème fondé sur la comparaison du monde à une scène et de la vie à une pièce est l'un des plus rebattus qui soient, et qu'il s'agisse de son traitement chez les auteurs antiques ou chez les auteurs auriques, classiques et même modernes, les études critiques et les vulgarisations sont nombreuses. Lynda Gregorian Christian¹²⁵⁹ n'hésite d'ailleurs pas à affirmer que tous les écoliers connaissent désormais cette citation si répétée : « Le monde entier est un théâtre, et tous les hommes et femmes, de simples acteurs¹²⁶⁰. » Depuis les sphères universitaires jusqu'au monde scolaire, partout donc, le *topos* du *theatrum mundi* est désormais considéré comme un acquis, un bagage si courant et inoffensif que l'on ne se donne plus la peine de l'ouvrir, et encore moins de l'inspecter. Le résultat de cette banalisation est désastreux. À transformer ce thème en une « tournure-valise », un rétrécissement du champ de vision se produit faisant que des pans entiers des cultures antérieures échappent au regard, et que des distorsions, et des anachronismes se multiplient en estompant toute différence de perspective entre l'entreprise des modernes et celle des dramaturges classiques. Certes, il y a une certaine audace pour un critique n'ayant ni la formation philosophique d'un Jean-

¹²⁵⁹ Lynda Christian Gregorian, *Theatrum mundi: the history of an idea*, New York and London, ed. Garland, 1987.

¹²⁶⁰ Traduit de : « All the world's a stage, / And all the men and women, merely players », Shakespeare, *As you like it*, London, 1623, II, 7 ; rééd sous le titre *Comme il vous plaira*, in *Œuvres complètes*, vol. 2, Paris, éd. Gallimard, 2002.

François Balaudé¹²⁶¹, ni l'érudition d'un B. Dort ou d'un M. Esslin, à vouloir jeter sur près de trois cent ans de littérature un coup d'œil point trop superficiel et englobant sur un thème aussi profond et aussi étudié que le *theatrum mundi* chez des auteurs, de surcroît, aussi divers que Rotrou et E. Ionesco. Mais l'entreprise peut se défendre justement par la modestie réelle de son propos : montrer que déjà, à l'époque classique, ce thème illustré par le théâtre à son miroir est beaucoup plus complexe et bigarré qu'il n'y paraît, exprimer des interprétations qui dégagent la cohérence ou bien l'incohérence qui relie ses prétendues variations, en trouver des reformulations, et enfin dégager le glissement voire la perte du sens originel du *theatrum mundi* entre l'époque classique et l'ère moderne. Le second volet de l'étude sera donc peut-être jugé lacunaire et même parfois erroné, mais c'est de la fascination pour une structure esthétique proposant de multiples structurations du monde, de l'admiration profonde pour un instrument optique et kaléidoscopique d'une étonnante modernité qu'il est venu.

1) Variations françaises et espagnoles autour de la représentation de l'omnipotence divine

Seule l'Espagne, imprégnée par la tradition du théâtre religieux et notamment par le genre de l'*auto sacramental*, pouvait produire aussi aisément et dans de telles conditions d'accueil des structures des structures enchâssées illustrant la vision religieuse du *theatrum mundi* aussi parfaitement que celles de *La vida es sueño* et d'*El Gran Teatro del mundo* de Calderón. Déjà, dans la *comedia* de *La vida es sueño*, après avoir joué son rôle de roi d'un jour et réalisé les prédictions funestes des cieux, Sigismond s'exclame : « J'étais maître de tous et de tous je me vengeais. Seulement, j'aimais une femme... et ce n'était qu'une illusion, je crois car tout a disparu et cela seul est resté¹²⁶² ». Grâce à son inconscient rôle dans le rôle de monarque, l'idée que la vie et tout pouvoir terrestre ne sont qu'apparences, s'imisce ainsi dans le texte. Puis, Sigismond précise encore sa pensée : « Qu'est-ce que la vie ? – Une fureur. Qu'est-ce que la vie ? – Une illusion, une ombre, une fiction, et le

¹²⁶¹ Jean-François Balaudé, « Les Origines antiques du *topos* et ses enjeux philosophiques », Colloque international *Theatrum Mundi*, théâtre et philosophie Formes et mutations d'une vision du monde et du théâtre Jeudi 20 et vendredi 21 décembre 2007, Institut National d'Histoire de l'Art (INHA), salle Vasari, Galerie Colbert.

¹²⁶² Calderón, *La vie est un songe*, *op.cit.*, p. 137. Traduit de : « De todos era señor / Yy de todos me vaengaba ; / sólo a una mujer amaba ; / que fue verdad, creo yo, / en que todo se acabó, / y esto sólo no se acaba », Calderón, *La vida es sueño*, *op.cit.*, p. 163.

plus grand bien est peu de chose, car toute la vie est un rêve, et les rêves mêmes ne sont que rêves¹²⁶³. » La réitération du substantif « illusion » ainsi que le terme « fiction » confirment alors au spectateur que le monde n'est qu'un théâtre, et l'homme, quel qu'il soit, un personnage qui, tant qu'il vit, ne cesse de jouer et n'abandonne son rôle qu'à sa mort. Enfin, Sigismond ajoute :

Si ce n'est qu'un rêve, si ce n'est qu'une vaine gloire, qui donc pour une gloire humaine consent à perdre une divine gloire ? [...] allons à ce qui est éternel, gloire impérissable, où ni les félicités ne s'évanouissent, ni les grandeurs ne s'effacent [...] Vive Dieu ! Je dois reconquérir son honneur avant ma couronne¹²⁶⁴.

Dès lors, le public comprend qu'après la mort, chaque être humain, du plus humble, au plus élevé socialement, retourne à Dieu qui évalue en juge suprême notre jeu.

Dans la version sous forme d'*auto sacramental* de la pièce, ceci est encore plus clair puisqu'à la toute fin, l'auteur développe une ultime fois cet *analogon* aussi riche que complexe entre le monde et l'espace théâtral d'où l'on sort uniquement pour affronter le jugement tout puissant de Dieu :

LE POUVOIR : Et puisque ce que tu vis,
Tu le songes, car *La vie*
Est un songe, de nouveau
Ne perds pas un si grand bien.
Tu te verras autrement
En plus étroite prison,
Si tu t'éveilles en faute
Dans le sommeil éternel¹²⁶⁵.

L'acculturation chrétienne de la métaphore du *theatrum mundi* est ainsi plus patente encore.

Mieux encore dans l'*auto sacramental* postérieur intitulé *El Gran Teatro del mundo*, à un premier niveau se trouve Dieu, nommé L'Auteur, et le Monde. Puis, sous les yeux de ces derniers, le centre de la terre se transforme en scène de théâtre sur laquelle se développe un second niveau, constitué par la vie des hommes. Enfin, une fois la pièce intérieure achevée, les acteurs se retrouvent de nouveau face à Dieu pour être jugés. Certains le rejoignent directement, d'autres sont rejetés et quelques-uns parmi les plus

¹²⁶³ Calderón, *La vie est un songe*, op.cit., p. 139. Traduit de : « ¿ Qué es la vida ? Un frenesi. / ¿ Qué es la vida ? Una ilusión, / una sombra, una ficción, / y el mayor bien es pequeño, / que toda la vida es sueño / y los sueños sueños son », Calderón, *La vida es sueño*, op.cit., p. 165.

¹²⁶⁴ *Ibid.*, p. 187. Traduit de : « Si es sueño, si es vanagloria, / ¿ quién, por vanagloria humana, / pierde una divina gloria ? / [...] / acudamos a lo eterno, / que es la fama vividora / donde ni duermen las dichas / ni las grandezas reposan [...] ¡ Vive Dios, que de su honra / he de ser conquistador, / antes de mi corona ! », *ibid.*, p. 195.

¹²⁶⁵ Traduit de : « PODER : Y pues cuanto vives sueñas, / Porque al fin la *Vida es sueño* / No otra vez tanto bien pierdas ; / Porque volverás a verte / Aún en prisión más estrecha, / Si con culpa en el letal / Ultimo sueño despierta », Calderón, *La vida es sueño, La vie est un songe, Auto sacramental*, Paris, éd. Klincksieck, 1957, p. 80.

puissants, comme Le Roi¹²⁶⁶, attendent un temps avant de rejoindre ses bancs. La structure spéculaire, l'espace scénique et le dénouement de l'intrigue calderoniens illustrent donc de façon exemplaire la conviction que derrière le spectacle du monde et de la misère des actions et des tentations humaines, se trouve toujours le *theatrum mundi* chrétien, « le cosmos présidé par un Dieu à la fois dramaturge, régisseur et spectateur sublime¹²⁶⁷ ». De façon unique et même un tant soit peu paradoxale, l'enchâssement se met ainsi tant au service de la théologie jésuite que de celle des radicaux protestants, en démontrant que malgré la marge de liberté assez molinienne qui nous est accordée, rappelée notamment par la tentation de suicide de Sagesse¹²⁶⁸, l'homme, qu'il soit Roi ou pauvre, reste un pion entre les mains de Dieu, qui seul décidera de notre sortie et de notre sort au moment du jugement dernier. Cette insistance à voir le monde du point de vue de Dieu et à restreindre sans cesse l'existence et la liberté de l'homme à l'exercice d'un rôle dont la durée et les caractéristiques majeures ont, en fait, été largement prédéfinies par un Dieu infini, est d'ailleurs discrètement rappelée par l'auteur lui-même lorsqu'il dit : « Vous avez donc un libre arbitre ; et puisque le théâtre est prêt, mesurez à présent la distance qui sépare les deux bouts de la vie¹²⁶⁹. » A. Parker confirme en l'accusant cette totale soumission jésuitique ou cette vision tragique de la condition humaine, si proche finalement de Boissard et Raleigh, en écrivant aussi : « le monde humain tel que le présente Calderón est incapable de susciter en nous une quelconque exaltation, sa vision de la situation humaine est non pas héroïque mais sadique¹²⁷⁰. »

Sur la scène française du Grand Siècle, où il était inconcevable de mettre Dieu sur scène, il est tout simplement impossible de trouver une prolongation de la version patristique et chrétienne du *topos* du *theatrum mundi* illustrant aussi visiblement la toute-puissance de Dieu. Aux yeux d'une Église pointilleuse envers le théâtre, une telle tentative

¹²⁶⁶ « La Beauté et le Pouvoir / parce qu'ils ont pleuré / sur leur vanité passée, / monteront, mais plus tard. » Décrète en effet l'Auteur en parlant du roi. Puis il ajoute à son propos : « Puisque la Religion le protège, / je lui remets sa peine », Calderón, *Le Grand Théâtre du monde*, op.cit., p. 51. Traduit de : « La hermosura y el poder, / por aquella vanagloria / que tuvieron, pues lloraron, / subirán, pero no ahora », et « Yo le remito la pena / pues la religión le abona », Calderón, *El Gran Teatro del mundo*, op.cit., p. 86-87.

¹²⁶⁷ Ross Chambers, *La Comédie au château*, Paris, éd. José Corti, 1971, p. 15.

¹²⁶⁸ « Je devance l'appel / de la Voix du Sépulcre, / moi qui vécus enterrée, / et je mets fin dès aujourd'hui / À la pièce que demain fera l'Auteur », dit en effet Sagesse, in Calderón, *Le Grand Théâtre du monde*, op.cit., p. 44. Traduit de : « yo me anticipo a la voz / del sepulcro, pues ya en vida / me sepulté, con que doy, / por hoy, fin a la comedia », Calderón, *El Gran Teatro del mundo*, op.cit., p. 79.

¹²⁶⁹ *Ibid.*, p. 21, traduit de : « y pues prevenido está, / el teatro, vos y vos / medid las distancias dos / de la vida », in *ibid.*, p. 55.

¹²⁷⁰ Traduit de : « the human world as Calderón presents it, is not one to arouse in us any exaltation, his view of the human predicament is not a heroic but a sadic one », A. A. Parker, *The Allegorical Drama of Calderón : an introduction to the Autos sacramentales*, Oxford, ed. Dolphin Book, 1943, p.123.

aurait en effet représenté un véritable blasphème. De plus, le public français avait « une soif du héros¹²⁷¹ » qui poussait nos dramaturges à centrer leurs œuvres beaucoup plus sur l'homme et ses actions que sur les Cieux et ses décrets. Le héros pouvait avoir conscience de Dieu et de son pouvoir illimité mais, contrairement à la dimension fortement théocentrique des pièces espagnoles, où, comme le dit J. Duvignaud, « les dramaturges [...] espagnols avaient admis un monde dont l'homme ne fût point le centre ni même le centre de référence¹²⁷² », l'homme français et son libre arbitre primaient et Dieu était systématiquement relayé au second plan. Une tragédie telle que *Polyeucte* le prouve aisément.

Dès lors, les dramaturges français qui voulaient traiter le thème de la divine comédie et illustrer l'omnipotence divine choisirent aussi « d'aller de l'homme à Dieu et non l'inverse et se tournèrent pour cela vers le thème si souvent illustré sur les scènes des collèges jésuites de l'acteur converti pendant une représentation théâtrale¹²⁷³ ». Rotrou part ainsi de l'homme / comédien Genest et achève sa pièce sur sa rencontre avec le Royaume des Cieux. C'est donc à la fin de l'œuvre seulement, que l'homme devient un acteur livré au jugement impérieux de Dieu et que le monde du théâtre et « le théâtre du monde » se rejoignent tout à fait. Auparavant, avant la conversion de la scène en autel, c'est plutôt le spectacle du libre arbitre de l'homme que présente la structure enchâssée rotrouenne. Dans *Lo Fingido Verdadero*, Lope semble suivre, il est vrai, un cheminement identique. Comme le souligne Florence d'Artois¹²⁷⁴, la tendance de l'auteur espagnol à interrompre systématiquement les pièces internes et la composition en fugue suggèrent de surcroît déjà, et plus amplement que Calderón, la liberté de l'homme. Néanmoins ceci reste encore largement implicite et surtout masqué par l'envahissement de multiples événements surnaturels sur la scène rappelant alors ostensiblement l'omniprésence et la prééminence divine.

Or, sur ce point justement, l'adaptation française présente un autre changement important puisque toutes les manifestations surnaturelles de la pièce lopesque sont partiellement gommées par Rotrou. Rotrou a beau conserver le ciel s'ouvrant avec des flammes, il ne nous fait point, comme Lope, entrevoir ses hôtes divins que sont les anges et ne confie nullement à ces créatures divines le soin de baptiser Genest selon les rites, et

¹²⁷¹ J. Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, op.cit., p. 24.

¹²⁷² Jean Duvignaud, *Spectacle et Société*, Paris, éd. Denoël, coll. « Bibliothèque Médiations », 1970, p. 97.

¹²⁷³ G. Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre*, op.cit., p. 293.

¹²⁷⁴ Cf. F. d'Artois « El teatro en el teatro en *Lo Fingido Verdadero*. Nuevo intento de aproximación », in *Por discreto y por amigo : mélanges offerts à Jean Canavaggio*, op.cit., p. 184.

sous les yeux des spectateurs. Le respect des règles de vraisemblance et de bienséance est donc tel, que non seulement Dieu, mais aussi tout le surnaturel, tout le réalisme catéchistique, se passe désormais dans les coulisses du théâtre français. « Saint Genest est un demi-miracle¹²⁷⁵ », écrit J. R. Nelson. Et à J. M. Losada Goya d'affirmer plus audacieusement encore : « Quel contraste incroyable entre les mondes espagnols et français. La barrière va au-delà des Pyrénées : ce qui était ici fiction agrémentée d'éléments surnaturels, ésotériques et fantastiques doit là-bas s'adapter au moule du raisonnement et des règles¹²⁷⁶. » Enfin, comme dans la pièce lopesque cette fois, on sait que Rotrou montre que personne n'est profondément touché par la conversion de Genest. Contrairement à Adrian sachant communiquer sa ferveur à sa femme, Genest reste seul, aussi bien parmi ses proches que devant la cour qui, de façon très novatrice, ne prennent pas conscience de l'existence de Dieu et de sa prépotence. Une fois les miracles et les hiérophanies ayant lieu sur la scène espagnole gommées, c'est donc surtout grâce à la démonstration de cette conduite humaine aveugle et orgueilleuse des spectateurs que Rotrou parvient, en un véritable coup de force, à étendre sur la scène française le champ mimétique du théâtre jusqu'aux limites du cosmos et de la suprématie divine. Grâce à la vision ou plutôt à l'absence de clairvoyance proposée notamment par l'Empereur Maximin spectateur de Maximin, il suggère en effet subtilement à ses spectateurs qu'ils sont eux-mêmes, comme tous les acteurs et les hommes de la société, des personnages fictifs sous le regard impérieux et absolu de Dieu, et fait triompher la vision religieuse du *theatrum mundi* en atteignant l'un des plus grandioses desseins formés par la Contre-Réforme ! J. L. Borges résume et explique cet ultime et habile mécanisme de Révélation très clairement :

Pourquoi sommes-nous inquiets que [...] Don Quichotte soit lecteur du Quichotte et Hamlet spectateur de Hamlet ? Je crois en avoir trouvé la cause : de telles inversions suggèrent que si les personnages d'une fiction peuvent être lecteurs ou spectateurs, nous aussi, leurs lecteurs ou leurs spectateurs, pouvons être des personnages fictifs¹²⁷⁷.

¹²⁷⁵ Traduit de : « Saint Genest is half miracle », R. J. Nelson, *The Play within a play*, op. cit., chap. 3.

¹²⁷⁶ Traduit de : « ¡ Qué increíble contraste, el de los mundos español y francés ! La barrera es más alta que los Pirineos : lo que aquí era ficción condimentada con elementos sobrenaturales, esotéricos y fantásticos, allí (todo) ha de conformarse al molde del raciocinio y de las reglas », J. M. Losada Goya, « La Comedia española y su traslación a otros horizontes : tragedias y comedias del Siglo de Oro en Francia », in *Del Horror a la risa : los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christina Faliu-Lacourt*. Actas del coloquio internacional. Kassel : Reichenberger, ed. Ignacio Arellano, Víctor García Ruiz & Marc Vitse, 1994, p. 201-233, cit. p. 217.

¹²⁷⁷ Traduit de : « Por que nos inquieta Don quijote ser lector del Quijote y Hamlet espectador de Hamlet ? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios », Jorge Luis Borges, *Otras Inquisiciones*, Buenos Aires, 1952, par Paul et Sylvia Benichou, in J. Luis Borges, *Enquêtes suivies de Entretiens*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Folio essai », 1967, p. 77.

Un demi-siècle avant Calderón et Rotrou, Cervantès avait effectivement déjà largement usé du thème du *theatrum mundi* non seulement dans son *Quijote* mais aussi dans dans *Los Baños de Argel*. Or, cette pièce se présente comme une sorte de juste milieu entre les structures « divines » calderoniennes et lopesque et la forme rotrouenne plus anthropomorphique et surtout bien plus héroïque. Au lieu d'insister sur l'omniprésence et l'omnipotence de Dieu ou sur l'héroïsme d'un jeune martyr refusant comme Ginés / Genest ou Francisquito d'abjurer sa foi, elle se focalise sur l'égarement permanent de tous les spectateurs internes. Depuis le « C'est du théâtre, ou ce Chrétien est un bouffon¹²⁷⁸ ? » des spectateurs des *Baños de Argel*, jusqu'à leur propension au massacre à cause d'une illusion des sens, cette œuvre suggère, en effet, de façon plus nuancée, que les mirages de tous les hommes et leurs incertitudes passagères sur la vérité empirique peuvent parfois conduire à une révélation des certitudes définitives et à un ralliement au dogme catholique. J. Canavaggio le confirme :

À l'interférence momentanée du réel et de l'imaginaire, caractéristique d'un univers où les sens de l'homme sont à tout moment abusés, se substitue, par la grâce de Dieu, le rapport indissociable de l'ici-bas et de l'au-delà confondus ; aux jeux de miroirs de la vie terrestre, les certitudes du salut dans la vie éternelle¹²⁷⁹ »,

Le théâtre dans le théâtre cervantin constitue donc une nouvelle exception partant plus explicitement et bien plus satiriquement¹²⁸⁰ des faiblesses humaines, voire de « antihéros », pour aller un peu plus timidement, peut-être, ou un peu moins systématiquement vers l'affirmation du pouvoir divin et le théâtre du monde. Le refus délibéré de toute thèse dans *Pedro de Urdemalas* le confirme et permet à J. Canavaggio de conclure aussi fort pertinemment : « Oscillant entre les artifices d'un relativisme provisoire et l'adhésion explicite à une dogmatique consacrée, Cervantès passe successivement des séductions de l'illusion comique à la nostalgie du message édifiant¹²⁸¹. »

Ainsi, et T. J. Reiss le confirme, ce premier aperçu des différents traitements religieux du *theatrum mundi* montre que le théâtre à son miroir aurique et classique traduit « l'incapacité d'auteurs à adopter un seul point de vue sur la « condition humaine » ou la

¹²⁷⁸ Traduit de : « Es esto de la comedia, / o es bufón este christiano », Cervantès, *Los Baños de Argel*, op.cit., troisième journée, p. 165.

¹²⁷⁹ Jean Canavaggio, « Variations cervantines sur le thème du théâtre dans le théâtre », op.cit., p. 65.

¹²⁸⁰ Cette dimension satirique rapproche d'ailleurs Cervantès de l'usage que faisaient Horace, Lucien et Sénèque la métaphore du *theatrum mundi*.

¹²⁸¹ J. Canavaggio, *Cervantès dramaturge, un théâtre à naître*, Paris, éd. PUF, 1977, p. 374.

relation de l'homme avec son « destin¹²⁸² ». Il prouve finalement que les jeux spéculaires constituent, tant pour les dramaturges espagnols que français, un moyen unique pour représenter sur scène leur propre vision de l'omnipotence divine. Sans compter le fait que le référent divin est parfois totalement occulté et que seule la métaphore stoïcienne¹²⁸³ du monde comme théâtre est encore véhiculée par le procédé.

2) Des pouvoirs du démiurge ou du sage à l'art de régner sur soi de l'honnête homme

Contrairement à l'usage patristique et chrétien¹²⁸⁴, les sceptiques, G. Forestier le rappelle¹²⁸⁵, et les stoïciens¹²⁸⁶, pensaient que seuls les sages avaient conscience de la comédie que chacun joue aux autres et à soi-même et qu'eux seuls avaient le pouvoir d'aider leurs congénères à abandonner les illusions dans lesquelles ils se complaisaient. Or, dans *L'Illusion comique*, Corneille prolonge les simples allusions à la comédie humaine de Gougenot parlant de « théâtre comme abrégé du monde¹²⁸⁷ » ou de Scudéry évoquant les « Bourgeois de l'univers¹²⁸⁸ » et s'émancipe des modèles de magiciens espagnols¹²⁸⁹ en rendant la physionomie d'Alcandre plus humaine et surtout extrêmement proche de la figure du sage antique et de ses vertus. L. Picciola le confirme : « Alcandre, est présent d'un bout à l'autre de *L'Illusion comique* et il y prend la figure non seulement d'un démiurge mais aussi d'un sage [...] amenant Pridamant à se délivrer de ses œillères de bourgeois¹²⁹⁰. » G. Forestier est plus précis encore lorsqu'il écrit : « Il (=Alcandre) est un démiurge qui dispose des sortilèges pour sortir le Spectateur de son errance : il est la conscience initiée qui présente à la conscience aveugle le spectacle du monde – « l'illusion

¹²⁸² Traduit de : « the inability of the writers to endorse any single view of the "human condition" or man's relationship to his "destiny", Reiss Timothy J., *Toward Dramatic Illusion : theatrical technique and meaning from Hardy to « Horace »*, New Haven and London, ed. Yale University Press, 1971, p. 182.

¹²⁸³ Voir *Lettres à Lucilius* de Sénèque : « Quomodum fabula, sic vita ; non quam diu, sed quam bene acta sit, refert. Nihil ad rem pertinet, quo loco desinas. Quocumque voles, desine : tantum bonam clausulam impone ». Traduit par : « Il en va de la vie comme d'une pièce de théâtre : ce n'est pas la longueur qui compte, mais le mérite de l'acteur. Que tu finisses à tel où à tel endroit, la chose est indifférente. Finis où tu voudras mais réussis ta sortie de scène », Livre IX, lettre 77, dernier paragraphe, traduction par Henri Noblot, revue par Paul Veyne, éd. Belles Lettres, coll. « Bude », Paris, 2001.

¹²⁸⁴ Voir L. Gregorian Christian, *Theatrum mundi : the history of an idea*, op.cit.

¹²⁸⁵ G. Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre*, op. cit., p. 306.

¹²⁸⁶ Voir *Le Théâtre dans le théâtre, L'Illusion Comique*, Catherine Treilhou-Baladé (dir.), Paris, éd. CNDP, 2009 ainsi que l'article de Christelle Veillard : « L'acteur, le masque et le danseur : la métaphore du théâtre dans le système stoïcien », à paraître extrait du colloque *Theatrum mundi, théâtre et philosophie. Formes et mutations d'une vision du monde et du théâtre*, 20 et 21 décembre 2007, à l'INHA.

¹²⁸⁷ Gougenot, *La Comédie des comédiens*, op.cit., I, 3, p. 36.

¹²⁸⁸ Scudéry, *La Comédie des comédiens*, op. cit., I, 1, p. 9.

¹²⁸⁹ Voir aussi l'étude proposée par L. Picciola sur Alcandre et les magiciens espagnols, in *Corneille et la Dramaturgie espagnole*, op. cit., p. 89-92.

¹²⁹⁰ L. Picciola, *ibid.*, p. 90.

comique » – et qui tâche de faire naître une réalité supérieure, celle du théâtre¹²⁹¹. » Dans la perspective du *theatrum mundi*, Alcandre incarne alors dans *L'Illusion comique* la version profane de l'instance divine du *El Gran Teatro del mundo* de Calderón. Tout comme l'Auteur de la pièce de Calderón, il a la capacité d'offrir à Pridamant le spectacle de « la comédie humaine » symbolisée par Clindor et ses compagnons. Plus exactement, ce magicien philosophe du théâtre français¹²⁹² met en scène des « spectres » ou des « fantômes¹²⁹³ » et dispose donc, comme Dieu, des âmes des êtres ! À la représentation religieuse de la suprématie divine, Corneille semble ainsi substituer la vision plus proprement philosophique des pouvoirs ou de la supériorité du sage sur les autres hommes.

En montrant à quel point est long et difficile l'apprentissage de la sagesse, le contenu de la pièce enchâssée le prouve aussi clairement. Permettons-nous de revenir un moment sur la pièce interne la plus connue du répertoire français afin de prouver que l'existence qu'a menée Clindor est symbolique non seulement de la condition humaine, de l'homme aveugle sur lui-même et sur le monde, mais aussi et surtout du travail ou du fossé considérable qui le sépare initialement du sage qui ne craint pas la mort et connaît la sérénité d'une vie conforme à la raison. Comme le souligne aussi G. Forestier, « cet homme qu'est Clindor, nous le suivons depuis sa naissance jusqu'à sa résurrection¹²⁹⁴ ». Sa naissance coïncide avec le jour où il s'est enfui de chez son père. Le récit / spectacle d'Alcandre illustre ensuite le moment de passage de l'adolescence à l'âge adulte. D'abord simple valet de Matamore, Clindor découvre l'amour et relègue son maître au second plan en le bernant quotidiennement. Il courtise Isabelle à son insu et en son nom, puis il le défie et le tue. On passe alors de la comédie à la tragédie et du jeune homme à l'homme puisque Clindor emprisonné et attendant son exécution, prend conscience de la mort : « Et la peur de la mort me fait déjà mourir¹²⁹⁵. » Enfin, après sa mort symbolique, Clindor quitte sa naïveté et son aveuglement vis-à-vis de lui-même et des autres et passe alors de « acteur inconscient¹²⁹⁶ » sur le théâtre du monde à « acteur conscient » de « la *vida comedia* ». S'il existait un futur pour Clindor, ce serait donc assurément celui de sage humaniste, à l'image d'Alcandre. Comme le souligne fort judicieusement M. Fumaroli, la structure dédoublée de la pièce de Corneille est finalement aussi « un vaste système métaphorique destiné à rendre

¹²⁹¹ G. Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre*, op. cit., p. 306.

¹²⁹² Sur ce point voir l'ouvrage de L. Picciola, *Corneille et la Dramaturgie espagnole*, op.cit., p. 90.

¹²⁹³ Cf. Corneille, *L'Illusion comique*, op.cit., I, 2, v. 152, p. 622 ou I, 3, v. 212, p. 624 etc. Multiples occurrences dans l'œuvre.

¹²⁹⁴ G. Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre*, op. cit., p. 306.

¹²⁹⁵ Corneille, *L'Illusion comique*, op. cit., IV, 7, v. 1288, p. 120.

¹²⁹⁶ Expressions de G. Forestier, in *Le Théâtre dans le théâtre*, op. cit., p. 307.

visible et scénique *l'initiation* à la fois pédagogique et psychagogique à la sagesse humaniste¹²⁹⁷ ». Alors que les pièces de Calderón et de Lope, insistaient principalement sur la prépotence de Dieu dans le théâtre du monde, alors que le théâtre à son miroir aurique semblait surtout dénoncer la fatalité de la fausseté du monde et de la faiblesse de l'homme au regard de la vraie vie céleste, à la suite de Rotrou, et de façon plus nette encore, Corneille, formé chez les Jésuites, fait ici émerger un espoir sur scène reposant non seulement sur la figure supérieure d'un sage mais aussi, et peut-être principalement, sur la volonté humaine de se parfaire et sur les facultés de l'homme à accomplir à son tour, au prix d'un certain nombre d'efforts, correctement et vertueusement en toute circonstance son rôle et sa destinée. Seul l'homme peut, grâce à un sage tel qu'Alcandre, parvenir progressivement à un détachement suprême et ensuite prétendre à se hisser finalement au rang de Dieu, nous dit Corneille. Les derniers vers de la pièce adressés par Pridamant à Alcandre le montrent clairement : « Mais, grand mage, du moins crois qu'à l'avenir / mon âme en gardera *l'éternel* souvenir ».

Ainsi, chez Corneille, le spectateur n'a pas à choisir entre la clausturation angoissante liée au vide métaphysique de l'acte II de *La vida es sueño* et l'univers théocentrique de la fin de la pièce ou de l'intégralité d'*El Gran Teatro del mundo*. Comme chez Cervantès, mais de façon plus positive et optimiste, humainement parlant, il peut opter pour une vision charnière, une troisième conception orgueilleuse du monde et de la place que l'homme peut s'y donner, correspondant aussi à de très profondes aspirations. Cette orientation anthropomorphique et méliorative du *theatrum mundi* français est d'autant plus importante qu'elle se confirme ensuite sur la scène française.

Loin de condamner la comédie du monde et la débilité au sens premier de l'homme, comme si souvent dans le *corpus* espagnol, et comme le feront ensuite Pascal et tous les penseurs suivant le mode de raisonnement propre à la casuistique, les jeux spéculaires de Brosse et de Molière, notamment dans *L'Impromptu* ou le *Malade imaginaire*, continuent à s'interroger très volontiers sur la position de l'homme sur le théâtre du monde et sur ses propres capacités d'adaptation afin de se satisfaire de son séjour sur terre. En remplaçant la figure du démiurge omnipotent par celle de l'honnête homme, ces deux dramaturges prouvent que pour peu qu'on ait conscience du spectacle de la vie humaine¹²⁹⁸ et qu'on

¹²⁹⁷ M. Fumaroli, « Microcosme comique et Macrocosme solaire : Molière, Louis XIV, et *L'Impromptu de Versailles* », *op.cit.*, p. 101.

¹²⁹⁸ Dans le dernier spectacle des *Songes des hommes esveillés*, le châtelain de Brosse transpose parfaitement le *topos* du *theatrum mundi* en montrant à Lisidor que sa vie ressemble à la fiction qui lui est présentée parce

apprenne à maîtriser habilement et ponctuellement – c’est-à-dire non pas comme les acteurs de l’Hôtel de Bourgogne montrant sans cesse leur transformation mais plutôt comme Béralde, Angélique, Toinette et Lisette – les multiples jeux de rôles auxquels se résume chaque vie, il existe de nombreux espaces sur terre, où, bien que Dieu ne soit pas présent, l’homme y est heureux. Au dépassement des héros cornéliens succède donc la sagesse des acteurs de la fin du siècle, invitant, dans une morale plus utilitariste et peut-être plus égocentrique, certes, mais pas plus pessimiste, à régner sur soi ou à garder une distance et une lucidité pour mieux vivre la théâtralité du monde et y savourer ses plus habiles et splendides mascarades comme *Le Ballet des nations*. En soulignant le comique absolu des ballets finaux du *Bourgeois Gentilhomme* et du *Malade imaginaire*, Baudelaire le confirmait aussi : le traitement anthropomorphique du *theatrum mundi* moliéresque est indubitablement et profondément positif¹²⁹⁹.

Afin d’illustrer le *topos* du « monde est un théâtre » sans heurter les conventions religieuses et dramaturgiques établies, les dramaturges français classiques ont donc su restructurer et adapter avec *brio* le procédé du théâtre dans le théâtre tel qu’il apparaissait chez leurs voisins pyrénéens. Entre leurs mains, la présence divine est atténuée, souvent remplacée par une figure humaine aux pouvoirs magiques ou même un homme simplement habile et éclairé, en un mot toute la pièce interne est finalement recentrée sur l’homme et sur ses propres capacités. Le public français peut alors recevoir de ces jeux spéculaires une leçon de vie certes parfois orgueilleuse mais nettement moins pessimiste : l’existence humaine est un simple rôle dans lequel il ne faut pas se laisser prendre aux apparences et s’efforcer de décider de son rôle en maîtrisant ou en ayant conscience de celui des autres. Cette anthropomorphisation du procédé est naturellement accentuée par les jeux spéculaires des dramaturges français du vingtième siècle qui délaissent massivement même ces modèles classiques de représentations discrètes ou implicites de l’omnipotence divine au profit du déni pur et simple de Dieu.

que comme toutes les vies, elle est avant tout spectacle. Il souligne d’ailleurs explicitement cette proximité en disant : « Avez-vous la créance / D’être seul que l’Amour ait mis en sa puissance, / Et qu’un autre agité de ces désirs ardents / n’ait jamais éprouvé de pareils accidents ? », in Brosse, *Les Songes des hommes esveille*, *op. cit.*, p. 114.

¹²⁹⁹ Charles Baudelaire, *De l’essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, in *Le Portefeuille*, Paris, 1855 ; rééd. disponible en ligne : http://baudelaire.litteratura.com/ressources/pdf/oeu_27.pdf, p. 11.

3) Dénier de Dieu et refus de toute autorité ecclésiastique

Par-delà les pièces de Maeterlinck et de Claudel, fortement liées à la tradition littéraire espagnole et à son traitement visiblement religieux du *theatrum mundi*¹³⁰⁰, aucune des œuvres françaises du vingtième siècle ne laisse encore apparaître sur scène des signes tangibles de l’Au-delà divin. Tout ce que la gloire de *L’Impromptu de Paris* mène au ciel est le simple critique Robineau. Non seulement Dieu mais aussi les manifestations surnaturelles comme les flammes de Rotrou ont donc disparu.

Quant au théâtre à son miroir d’un J. Genet ou d’un S. Beckett, il ne nous présente que l’absence de Dieu, la présence d’hommes qui se prennent pour Dieu et surtout leur recherche désespérée de transcendance. Rappelons que dans *Les Nègres*, la fiction et la réalité, l’apparence et l’être sont désormais complètement indifférenciés. Dès lors, les jeux théâtraux incessants et la théâtralité permanente dévoilent que l’architecture du monde repose, elle aussi, sur l’apparence et le vide¹³⁰¹. Le théâtre dans le théâtre et les rituels enchâssés génétiques exhibent donc uniquement l’ inanité et le terrible vide spirituel ressenti par toute l’humanité. À Claire qui lui demande « Pense au ciel. Pense au ciel. Pense à ce qu’il y a après¹³⁰² », Solange, dans *Les Bonnes*, répond d’ailleurs aussi fort explicitement « Il n’y a rien¹³⁰³ ».

De même, dans *Fin de partie*, S. Beckett montre très clairement qu’il n’y a aucun monde au-delà de la scène. En voyant un petit garçon à la jumelle, Hamm dit : « S’il existe il viendra ici ou il mourra là¹³⁰⁴. » Les personnages de S. Beckett le savent en fait très bien, ils ne signifient rien parce qu’ils ne sont rien et ne seront jamais rien, même morts. « Signifier ? Nous, signifier ? (*rire bref*) Elle est bonne¹³⁰⁵ ! » déclare aussi Clov avant que Hamm ne s’exclame, au beau milieu d’un *Notre Père* : « Le salaud il n’existe pas¹³⁰⁶ ! »

¹³⁰⁰ Dans *L’Ours et la Lune* et dans *Trois petits drames pour marionnettes*, on voit en permanence une connexion entre le monde des morts et de vivants et une intuition de l’Au-delà. Le *theatrum mundi* est donc exploité dans sa version religieuse. Néanmoins, il convient de noter que ce besoin constant d’infini et de sublime reste en partie lié à la tradition française anthropomorphique car il est humanisé au cœur de l’homme. Ce théâtre à son miroir insiste en effet surtout sur la noblesse et la grandeur cosmogonique de l’âme de l’être humain. Elle véhicule d’ailleurs même chez Claudel, un espoir renouant également avec l’optimisme des pièces classiques.

¹³⁰¹ Rappelons que la pièce interne est désignée comme : « une architecture de vide et de mots », in J. Genet, *Les Nègres*, op. cit., p. 541.

¹³⁰² J. Genet, *Les Bonnes*, op.cit., p. 142.

¹³⁰³ *Ibid.* Une note de l’édition La Pléiade indique même que « Que dalle ! » est venu remplacer la réplique suivante, plus terrible encore : « Il n’y a rien. », in *ibid.*, p. 1086.

¹³⁰⁴ S. Beckett, *Fin de partie*, op. cit. p. 105.

¹³⁰⁵ *Ibid.*, p. 49.

¹³⁰⁶ *Ibid.*, p. 76.

Plus de temporalité ouverte donc ou d'enjeu vectorisé mais simplement une sorte d'être-là heideggérien ou d'enfer très sartrien dans lequel, finalement, comme l'écrit F. Noudelmann, « Dieu est simplement posé comme un effet de langue affirmé pour être nié¹³⁰⁷ ».

Dans *Les Chaises* de E. Ionesco, le théâtre dans le théâtre sert enfin l'expression d'une recherche désespérée de sens métaphysique. L'auteur le souligne lorsqu'il évoque sa pièce dans *Notes et Contre Notes* en ces termes :

Le monde, m'apparaît à certains moments comme vidé de signification, la réalité : irréaliste. C'est ce sentiment d'irréalité, la recherche d'une réalité essentielle oubliée, innommée – hors de laquelle je ne me sens pas être – que j'ai voulu exprimer à travers les personnages des *Chaises* qui errent dans l'incohérent, n'ayant rien en propre en dehors de leurs angoisses, leurs remords, leurs échecs, la vacuité de leurs vies¹³⁰⁸.

D'outil servant une profession de foi et une démonstration de l'omnipotence divine, le théâtre à son miroir moderne français devient ainsi dans la grande majorité des œuvres un instrument propre à exprimer la perte de croyance et le vide métaphysique qui s'empare des hommes du vingtième siècle. Ronald W. Tobin le confirme poétiquement :

Tout comme l'art du théâtre lui-même est devenu méconnaissable, étranger en quelque sorte à lui-même, par rapport à l'essence qu'on lui attribuait dans les siècles classiques, le *theatrum mundi* revisité, ne semble plus offrir au regard que les débris des colonnes qui avaient paru éternelles¹³⁰⁹.

Les jeux spéculaires modernes parachèvent souvent¹³¹⁰ cette déconstruction des vestiges des modèles chrétiens du *theatrum mundi* par une virulente condamnation de l'Église et des croyances catholiques sur lesquelles repose encore le pouvoir ecclésiastique. Chez P. Albert-Birot, les acrobaties truculentes et l'inventivité technique des marionnettes parodient le schéma démiurgique créateur / créature et désacralisent magistralement les croyances qui mènent les hommes catholiques. Ainsi, lorsque Matoum veut prouver aux matoumoisiens qu'il est un messie capable de faire un enfant à une vierge sans la toucher, les précisions scénographiques de l'auteur ramènent la vision miraculeuse de l'enfantement à un procédé prosaïque et ridicule : « ce miracle, sera réalisé à l'aide d'une poupée de Baudruce qu'on gonflera d'en bas, le petit tube sera le cordon ombilical¹³¹¹ ».

Dans son adaptation du *Retablo de las Maravillas*, J. Prévert accentue aussi assez nettement les attaques de la pièce cervantine envers l'antijudaïsme et la morale sexuelle sur

¹³⁰⁷ F. Noudelmann, *Beckett ou la Scène du pire*, op.cit., p. 86.

¹³⁰⁸ E. Ionesco, *Notes et Contre-notes*, op.cit., p. 257.

¹³⁰⁹ Louis Van Delft, « Theatrum Mundi revisité », in *Theatrum Mundi, Studies in Honor of Ronald W. Tobin*, Claire L. Carlin and Kathleen Wine (dir.), Charlottesville, ed. Rockwood Press, 2003, p. 41.

¹³¹⁰ L'exception claudélienne est naturellement toujours valable sur ce point.

¹³¹¹ P. Albert-Birot, *Matoum en Matoumoisie*, op. cit., p. 129.

laquelle s'appuie alors largement l'Église catholique. Alors que les remarques du Chanfalla cervantin expliquaient simplement au public que le retable était invisible à quiconque était peu ou prou « de la race des juifs convertis¹³¹² », alors qu'il se fondait ainsi sur une obsession de la « pureté de sang » et un racisme assez large pour inclure tous les types de « bâtards », le montreur de J. Prévert s'acharne tout particulièrement à exclure les Juifs du spectacle. L'auteur lui fait non seulement hausser la voix mais crier lorsqu'il évoque les Juifs qui ne verront « jamais l'ombre du plus merveilleux des tableaux¹³¹³ ». Puis, J. Prévert ajoute la réplique suivante du Sous-Préfet : « Il n'y a qu'un Juif dans la région, et nous l'avons mis en prison¹³¹⁴ » et confirme ainsi cette cible privilégiée. Plus loin encore, tandis que les spectateurs internes cervantins s'effrayaient surtout de la possibilité d'être bâtard et impurs, tandis que le Gouverneur s'écriait : « Est-ce que par hasard je serai le seul bâtard parmi tous ces légitimes¹³¹⁵ ? », le Sous-Préfet et le Préfet de J. Prévert s'inquiètent surtout d'un possible judaïsme. L'emphase et la gradation dans l'infamie des phrases suivantes en témoignent clairement : « Il faudrait être trois fois Juif et six fois parjure pour ne point le voir¹³¹⁶. », « Vous ne voyez rien parce que vous êtes ivre et parce que vous êtes sans doute un mauvais chrétien, un adultère, un juif peut-être¹³¹⁷... »

Enfin, à cet accroissement de l'antijudaïsme des personnages présents dans la pièce cervantine, J. Prévert ajoute une virulente dénonciation des limites de la morale sexuelle prônée par le dogme catholique. L'insertion d'une séquence de donjuanisme dans laquelle on voit Juan s'adonner à des plaisirs charnels avec une bonne partie des êtres féminins appartenant à la caste dirigeante souligne en effet l'hypocrisie religieuse de l'Église et des pratiquants sur le plan des relations sexuelles. Francisco Torres Monreal le confirme en écrivant : « Prévert prétend, en introduisant toute cette série de situations pimentées, dénoncer les fausses relations d'un groupe qui continue à défendre une morale qu'il n'applique pas¹³¹⁸. »

¹³¹² Cervantés, *Le Retable des merveilles*, op.cit., p. 795, traduit de : « que tenga alguna raza de confeso », Cervantés, *El Retablo de las maravillas*, op.cit., p. 976.

¹³¹³ J. Prévert, *Le Tableau aux merveilles*, op. cit., p. 275.

¹³¹⁴ *Ibid.*

¹³¹⁵ Cervantés, *Le Retable des Merveilles*, op. cit., p. 801, traduit de : « Mas ¿ si viniera yo a ser bastardo entre tantos legítimos ? », Cervantés, *El Retablo de las maravillas*, op.cit., p. 201.

¹³¹⁶ J. Prévert, *Le Tableau aux merveilles*, op. cit., p. 291.

¹³¹⁷ *Ibid.*, p. 300.

¹³¹⁸ Traduit de : « Lo que pretende, al introducir toda esa serie de situaciones picantes, es denunciar las falsas relaciones de un grupo que sigue proclamando una moral que no practica. », Francisco Torres Monreal, *J. Prévert / Teatro de denuncia y de Documento*, Murcia, éd. 23-27, coll. « Cuadernos de la Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia », 1978, p. 70.

Bien que sur la scène espagnole moderne, Lorca, illustre aussi dans *El Público* une disparition de l'amour divin et infini calderonien au profit de l'amour humain fini, bien qu'il critique aussi l'influence et l'étroitesse de la morale sexuelle catholique, l'accentuation de la critique de l'Église catholique et de l'illégitimité de son influence sur la société est ainsi plus largement présente, plus explicite et surtout plus complète dans les pièces spéculaires modernes françaises. Il faut dire que par-delà l'emprise plus importante de la religion sur la société espagnole moderne ou la proximité de Franco avec les régimes conservateurs fascistes et antisémites italiens ou nazis - incitant déjà naturellement les auteurs espagnols à rester plus discrets sur les premiers décrets contre les Juifs que commençaient à promulguer l'Allemagne nazie - les auteurs français avaient aussi, tous encore en tête cette affaire nationale que fut l'affaire Dreyfus, et le silence ou du moins le faible engagement du monde clérical du moment. Dès sa jeunesse, J. Prévert connut d'ailleurs les prémisses de la folle vague antisémite qu'elle provoqua en France. Tout un contexte sociopolitique explique ainsi finalement cette plus grande liberté de ton dans la critique de la religion et des pouvoirs ecclésiastiques menée par la scène française.

Cet anticléricalisme « à la française » participe enfin assez largement à la séduction de nos structures sur les auteurs cubains, alors immergés dans le combat contre la religion catholique mené par le marxisme et le communisme émergents. Voilà, pourquoi le jeune homosexuel V. Piñera et ses deux vieux, reprennent également le modèle ionescien dégradé et vide du *theatrum mundi*. Voilà aussi, pourquoi, J. Triana et M. M. Montes privilégient les modèles spéculaires anthropomorphiques français en organisant leur théâtre à son miroir autour de la quête existentielle et spirituelle d'hommes, puis aussi, et surtout, de femmes. Dans certains jeux spéculaires cubains, la présence divine est même assez souvent effacée au profit d'une figure humaine féminine cette fois, qui seule a conscience de la comédie du monde et qui seule peut délivrer les hommes de leurs œillères. Pour ne citer qu'un exemple, alors que Raúl se tue, dans *Las Paraguayas* de M. M. Montes, ce sont uniquement les femmes qui, conscientes de la comédie humaine de la mort et de la violente scène que constitue le monde qui les entoure, montrent la voie de la sagesse aux autres hommes en décidant d'en accepter les conséquences et de se reconstruire à partir des enfants qu'elles portent à présent. Évoquant leurs violeurs, La Paraguaya dit d'ailleurs ce texte magnifique :

Non, je ne les déteste pas, mais ils ont fait beaucoup de mal [...] Ils ne comprenaient la vie qu'à travers la mort, le tumulte et la guerre, la conquête et le pouvoir [...] et ils ne fécondaient que dans l'ivresse du sang. Mais moi j'étais la forêt [...] J'étais étendue sur la terre retournée, cette même

terre qui donne les fruits de mon désert sauvage et primitif avec la fécondité de la forêt qui nous entoure. Personne ne pouvait me retenir parce que la vie avait un sens pour moi dans ce chaos du feu¹³¹⁹.

Du lever au tomber de rideau, M. M. Montes substitue donc aux comédies de la mort, les rites de la vie et de la procréation et suggère ainsi que seules les femmes peuvent changer les circonstances et le théâtre du monde qui ont fait d'elles des victimes, pour reconstruire un nouveau système et une nouvelle scène fondés sur des valeurs plus nobles, plus humanistes, et traditionnellement, plus féminines. Jorge Febles le confirme : « Seule la transformation de l'homme en tant que tel, son aimable féminisation à l'ombre de la femme, promouvrait la lumineuse purification progressiste¹³²⁰. » Ainsi, les auteurs cubains parviennent à reprendre le modèle français anthropomorphe du *theatrum mundi* tout en l'adaptant profondément à leur société matriarcale. Entre leurs mains, les jeux spéculaires représentent non plus l'omnipotence de Dieu ou les pouvoirs d'un démiurge mais ceux de femmes éclairées.

Enfin, parce que leurs femmes ou leurs hommes souvent travestis sont souvent dotés, tel Alcandre, de pouvoirs magiques, parce qu'elles / ils renvoient dans leurs rituels enchâssés, tels les personnages des *Nègres* de J. Genet¹³²¹, à des traces d'anciennes religions d'origine africaine et de spiritisme, ils / elles parviennent à prolonger la féroce critique envers la sphère d'influence de l'Église catholique des structures modernes françaises tout en s'émancipant assez nettement de leur dimension majoritairement nihiliste. Que ce soit la satire de nonnes travesties, les allusions au vodou et à la religion Yorouba d'un É. Manet, ou celles sur la *santeria* d'un J. Triana, la scène cubaine du vingtième siècle se plaît sans cesse à reprendre l'anticléricalisme typiquement français puis à lui ajouter, en s'appropriant et en prolongeant habilement les modèles uniques des rituels des *Nègres* de J. Genet, la possibilité d'une ouverture religieuse ou du moins magique et merveilleuse plus grande. Ainsi, propose-t-elle, *in fine*, une adaptation propre, offrant un

¹³¹⁹ Traduit de : « No los odio, pero han hecho mucho daño. [...] Solo entendían la vida en la medida de la muerte, el estruendo y la guerra, la conquista y el poder. [...] y solo fecundaban en la embriaguez de la sangre. Pero yo era la selva. [...] Me tendía sobre la tierra vuelta la tierra misma dando los frutos de mi paramo salvaje y primitivo con la fecundidad de la selva que nos rodea. Nadie podía retenerme porque yo entendía la vida en mi caos de fuego. », M. Montes Huidobro, *Las Paraguayas* de, Milwaukee, Wisconsin, ed. Caribe, 1998, p. 57-58.

¹³²⁰ Traduit de : « Solo la transformación del hombre como tal, su amable feminización a la sombra de la mujer, promovería la luminosa purificación progresista », Jorge Febles, « *Las Paraguayas* en su contexto », *ibid.* p. IX.

¹³²¹ Dans *Les Nègres*, on note maintes références aux rites religieux africains. Par exemple, en profitant d'une suspension momentanée du jeu, Félicité intervient et parodie le rite blanc du passage à l'autre monde en accomplissant discrètement le rite funéraire africain de la nourriture. Elle passe en effet sous le drap du catafalque quelques graines de blé en disant aux spectateurs : « Je ne la gave pas, vous savez. Pourtant, il vaut mieux qu'elle ne dépérisse pas », in J. Genet, *Les Nègres*, *op.cit.*, p. 502.

écho unique aux premiers castristes voyant dans ses pratiques le symbole de la lutte des esclaves contre le colonialisme catholique et / ou l'impérialisme protestant. Dans cette ancienne colonie espagnole qu'est Cuba, on assiste donc non pas à une adaptation de la pensée spéculaire espagnole *théocentrique* du *theatrum mundi* mais bien de la pensée française des pouvoirs du sage magicien ou plutôt de la sage magicienne. Seule l'adaptation de notre traitement d'abord positif, anthropomorphique puis anticlérical et ritualistique du *theatrum mundi*, leur permet d'exprimer magistralement leur ancrage dans la nouvelle actualité cubaine ainsi que leur propre version « réelle merveilleuse » du *theatrum mundi*.

Mesurons donc l'importance de l'évolution qui s'est produite. D'une conception cosmologique harmonieuse de l'univers, dans laquelle Dieu ou certains sages, maîtrisant la comédie humaine, nous apprennent à en prendre conscience afin de leur ressembler, le théâtre à son miroir français du vingtième siècle a conduit dans sa grande majorité, pour ne pas dire dans son intégralité, – la proximité de Claudel avec l'Espagne permet de considérer même ses célèbres drames mystiques comme de simples exceptions confirmant la règle – à la révélation du retrait ou de l'absence de Dieu sur scène ainsi que de l'aveuglement de l'homme dénué de toute transcendance et de sagesse supérieure. L'écroulement ou la déchéance du *topos* baroque et de son optimisme semble donc complète. Ross Chambers confirme parfaitement ce renversement :

Dans un *theatrum mundi* sans spectateur privilégié, sans garantie d'être, les hommes apparaissent les uns aux autres comme des doubles absurdes, à la fois autres et identiques [...] nous sommes alternativement et simultanément les princes et les bouffons les uns des autres¹³²².

De ce sentiment humain de déroute théologique, sur laquelle s'appuient certains critiques pour circonscrire le terme de « métathéâtre » strictement à l'ère moderne¹³²³, seul le théâtre cubain, semble vraiment échapper. À la suite de cet exemple unique sur la scène française que sont les rituels enchâssés des *Nègres* de J. Genet et de sa probable fusion avec les théories de Carpentier¹³²⁴, chacun des jeux spéculaires cubains finit par dire que la vie quotidienne cubaine est aussi une comédie, mais une comédie cette fois pas encore totalement désenchantée, et toujours dotée de son cortège d'insolite et de merveilles. Reste à savoir, à présent, si les pièces cubaines vont suivre docilement ou s'émanciper également

¹³²² Ross Chambers, *La Comédie au château, contribution à la poétique du théâtre*, éd. José Corti, 1971, p. 173.

¹³²³ Voir A. Thomas O'Connor., « Is the spanish "Comedia" a Metatheater? », *op. cit.*

¹³²⁴ Voir son prologue de *Le Royaume de ce monde* où il définit son célèbre concept du « réel merveilleux » ainsi que l'article d'Alexis Marquez Rodriguez « Alejo Carpentier : Teorias del barroco y de lo real maravilloso », in *Nuevo Texto critico*, n°5-6, 1990, p. 95-121, qui rappelle la différence de ce concept avec celui du réalisme merveilleux auquel l'a souvent hâtivement assimilé la Critique.

de cette autre évolution majeure du théâtre à son miroir français qu'est sa politisation croissante.

B) DE LA CONTESTATION DU POUVOIR ROYAL À CELUI DES CLASSES DIRIGEANTES

La désacralisation du *theatrum mundi* proposée par l'évolution du théâtre à son miroir français va de pair avec un renforcement de sa politisation. En d'autres termes, nos structures spéculaires vont s'attacher de plus en plus précisément, et même, de plus en plus violemment, à évaluer le Pouvoir sur terre et à révéler la théâtralité du microcosme politique dans lequel vivent les individus. Dès lors, il convient pour cette partie de notre étude de se dégager terminologiquement de la théologie, et de substituer dès à présent à l'appellation de *theatrum mundi* celle de *theatrum politicum*.

Certes, dans *El Retablo de las Maravillas*, le dispositif métathéâtral de Cervantès dénonçait déjà la trop grande importance accordée par les éminences locales à l'apparence et montrait féroce ment qu'elles devaient absolument jouer à préserver l'image d'une pureté de sang pour occuper un poste officiel. Toutefois la dimension polémique ne primait pas sur la *vis comica* et le ridicule du public intérieur. Le théâtre à son miroir cervantin n'apparaissait nullement comme une « machine de guerre » ou comme un outil au service d'un théâtre à thèse ; il restait un instrument ludique desservant avant tout l'esprit de farce global de la pièce, comme le souligne pertinemment J. Canavaggio :

Il ne faut pas se méprendre sur cette force subversive. Pas plus qu'ils ne se ramènent à des tableaux de mœurs, les intermèdes n'ont été conçus comme des pamphlets ou des machines de guerre. Fidèles à l'esprit de la farce, ils ne subordonnent jamais leur *vis comica* à des fins polémiques ; c'est au contraire le pouvoir du jeu et du langage qui leur permet de dévoiler préjugés et faux-semblants¹³²⁵

Si Calderón accentuait quant à lui la dimension politique de l'*auto sacramental* *La vida es sueño* dans la comédie du même titre en présentant Basilio, non seulement comme un astrologue délirant ou un père détruit, mais aussi comme un homme d'état ambitieux et coupable¹³²⁶, s'il semblait alors utiliser le procédé du théâtre à son miroir plus

¹³²⁵ *Histoire de la littérature espagnole*, tome 1, Moyen-Âge, XVI^e siècle, XVII^e siècle, J. Canavaggio (dir.), Paris, éd. Fayard, 1993, p. 550.

¹³²⁶ « Lo que antes de 1630 se describía como “vejez cansada” que reclamaba un caballo “contra un hijo inobediente” por cuanto “lo que el consejo erró pueda la espada” en 1635 se precisa como “vencer el acero” y la solicitud de un caballo “en defensa ya de mi Corona”. Calderón asimila así en estos años [...] que la tragedia ética acaba casi siempre en tragedia política », écrit en effet Evangelina Rodríguez Cuadros,

spécifiquement pour refléter un État en crise, comme le dit Pierre Brunel¹³²⁷, il n'envisageait finalement de solution que dans la main du pouvoir royal. La démonstration de la précarité de l'autorité royale, révélée aussi par la comédie interne de *La vida es sueño*, proposait moins un modèle révolutionnaire qu'une incitation au doute et à l'humilité afin que les puissants en place – et eux seuls – parviennent à conjurer le désordre. Le fait que Sigismond ne se laisse pas déborder par les troupes armées de Basilio et conserve, *in fine*, son pouvoir en gouvernant avec plus de sagesse le prouve aisément. Quelques années plus tard, la réintégration du roi du *Gran Teatro del mundo* sur la scène aux côtés de la toute-puissance divine en atteste également. Chez Calderón aussi, la dimension espagnole de contestation politique et sociale restait donc relativement faible.

Dans la France baroque et classique, en revanche, le théâtre à son miroir accentue et interroge de façon nettement plus subversive la théâtralité du monde politique. Bien que dans *L'illusion comique*, l'interrogation de Corneille sur les rapports du théâtre à la grandeur et au pouvoir monarchique en reste encore à la révélation du pouvoir intégrateur du théâtre par rapport à la nation¹³²⁸ ou à ce que G. Forestier nomme une « dramaturgie de l'évidence royale¹³²⁹ » faisant écho aux modèles calderoniens, certaines comédies des comédiens françaises à peine postérieures s'orientent déjà vers une dénonciation de la comédie politique et sociale beaucoup plus nette et beaucoup plus vive.

Ainsi, à ce spectateur absent et consentant qu'était le pouvoir suprême chez Corneille, Rotrou supplante la mise en scène d'un public interne constitué par d'intransigeantes éminences étatiques. Il met au premier plan cette fois, non plus la bienveillance lointaine du régime à l'égard du théâtre ou encore, comme sur la scène cervantine, la nature comique ou burlesque de sa participation naïve à un fait théâtral, mais bien la gravité de l'intolérance, de l'aveuglement, bref, de la profonde superficialité ou

in « La vida es sueño : obra paradigmática », article disponible en ligne
http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib_autor/Calderon/vidasueno.shtml.

Nous traduisons : « Ce qui, avant 1630, se présentait dans les termes d'une "vieillesse fatiguée" qui réclamait un cheval "contre un fils désobéissant" pour autant que "l'épée puisse réussir où le raisonnement échoua", est précisé, en 1635, par "vaincre par le fer" et la demande d'un cheval par "pour maintenant défendre ma couronne". Calderón dans ces années [...] acte le fait que la tragédie morale finissait presque toujours en tragédie politique ».

¹³²⁷ Pierre Brunel, *Formes baroques au théâtre*, Paris, éd. Klincksiek, 1996, p. 63.

¹³²⁸ Dans l'apologie finale, on voit que le théâtre unit Paris et la Province dans un plaisir collectif, il apparaît donc comme un pilier de l'ordre français auquel s'adonne volontiers le souverain : « Cessez de vous en plaindre : à présent le Théâtre / Est en un point si haut qu'au chacun l'idolâtre [...] Mesme notre grand Roy, ce foudre de la guerre / Dont le nom se fait craindre aux deux bouts de la terre, / Le front ceint de lauriers daigne bien quelquefois Prester l'œil et l'oreille au Théâtre François », in Corneille *L'illusion comique*, op. cit., V, 6, v. 1785 à 1793, p. 686-687. Ainsi, Corneille montre qu'en se faisant comédien, le fils de Pridamant s'inscrit dans le monde d'un souverain qui apprécie le théâtre et dessert son hégémonie et sa puissance.

¹³²⁹ G. Forestier, *Corneille, le sens d'une dramaturgie*, Paris, éd. Sedes, 1998, p. 70.

théâtralité sur laquelle reposent le pouvoir et sa grandeur. La condamnation de Genest par l'Empereur, tout comme celle d'Adrian dans la pièce interne, soulignent en effet d'emblée la violence et le goût pour les démonstrations de force des pouvoirs en place.

Tout en révélant ce souci permanent de fixer spectaculairement leur puissance ou leur « image de marque » dans l'imagination collective, le jeu de specularité de Rotrou reflète l'incapacité des chefs d'état à endiguer de réels mouvements d'insurrections. N'est-ce pas un aveu tacite de la forte précarité de l'ordre politique que livre Valérie lorsqu'elle s'étonne du contraste entre le désordre des coulisses et la qualité du spectacle présenté devant elle et s'exclame en effet : « Quel trouble ! quel désordre ! et comment sans miracle, / Nous peuvent-ils produire aucun plaisant spectacle¹³³⁰ ? » Les bruits de la foule agitée qui viennent voir le martyr de Genest et qui dérangent fortement le plaisir de sa majesté¹³³¹ semblent en tout cas nettement le confirmer.

De surcroît, pour le public de 1645, l'ascension politique fulgurante de l'empereur Dioclétien et surtout de Maximin, passant du statut de berger¹³³² à celui de coempereur de Dioclétien (ce dernier ayant décidé de lui donner la main de sa fille et de partager son titre avec lui), n'était pas sans rappeler celle de Mazarin. Rappelons que le Cardinal dont la noblesse de robe était très contestée, avait délaissé les armes pour se glisser dans la robe ecclésiastique et le poste de premier ministre où on l'accusait encore souvent de partager la couche de la Reine. Pour les spectateurs de l'époque, l'insistance de Rotrou sur la basse extraction sociale et sur l'importance de femmes ou du mariage dans le parcours de « self made man » des empereurs de la pièce interne et externe reflétaient donc aussi, et de façon plus évidente encore, la terrible superficialité et illégitimité des hommes politiques à la tête de la Régence. Cynthia Skenazi le confirme : « la représentation de Genest évoque de manière allégorique la non-légitimité des dirigeants de la pré-Fronde et la crise que traverse la société française¹³³³ ».

¹³³⁰ Rotrou, *Le Véritable Saint Genest*, op. cit., II, 9, v. 671-672, p. 68.

¹³³¹ « Seigneur, le bruit confus d'une foule importune, / De gens qu'à votre suite attache la fortune, / Par le trouble où nous met cette incommodité, / Altère le plaisir de Votre Majesté. », *ibid.*, III, 8, v. 1023-1026, p. 82.

¹³³² Par l'intermédiaire de Valérie, Rotrou insiste d'ailleurs beaucoup plus que Lope sur cette basse extraction de Maximin. Il ôte aussi les ovations de l'Empereur faites par ses sujets ce qui diminue aussi sa puissance.

¹³³³ Cynthia Skenazi, « Création artistique et mise en cause politique dans *Le Véritable Saint Genest* de Rotrou », in *Esthétique baroque et Imagination créatrice*, Actes d'un colloque de Cerisy-la-Salle, juin 1991, Malies Kronegger et Jean-Claude Vuillemin (dir.), Tübingen, éd. Gunter Narr Verlag, coll. « Biblio 17-110 », 1998, p. 223.

Est-il utile de rappeler que comme dans les *autos sacramentales*, la représentation enchâssée du *Véritable Saint Genest* parachève sa condamnation du pouvoir terrestre en supplantant à l'exaltation d'un quelconque pouvoir royal, la réelle valeur de la conversion religieuse ? Ainsi, le théâtre à son miroir de Rotrou infléchit indubitablement les premières réflexions de Corneille sur la grandeur véritable du pouvoir royal et les transforme en une vive dénonciation de sa théâtralité et de sa dangereuse artificialité.

Bien que Molière ait l'air plus « conformiste » aux premiers abords, bien que les liens tissés entre le théâtre et le pouvoir dans son *Impromptu de Versailles*, semblent transformer le roi en un parfait acteur, toujours puissant et partout présent, ils conduisent finalement aussi à un avertissement politique implicite. Ce minutieux travail sur la présence / absence de l'image royale faisant que le roi est à la fois absent de cette comédie des comédiens en tant que véritable spectateur extérieur, mais aussi, présent, et acteur, au sein même de la représentation, ne prolonge et sublime l'image de sa grandeur que temporairement. Ce que cette symétrie hyperbolique des jeux spéculaires finit surtout par révéler, c'est que le roi réel et son reflet théâtral ne se recouvrent pas exactement, et que dans le jeu de ces deux images résident justement une discrète contestation politique ainsi que des perspectives d'évolution. Si le roi réel gouverne l'espace politique selon la loi, dans l'espace imaginaire de *L'Impromptu*, le Roi fictif, agit, lui, avec une liberté telle qu'il transgresse les lois en laissant libre cours à la révolte de la fiction. Dès lors, et G. Forestier le souligne, le théâtre et la fiction se trouvent dégagés du politique et gouvernés par la seule esthétique ! Voilà donc ce que nous disent Molière et son infini système de jeux de miroirs : oui, le pouvoir monarchique est solidement et spectaculairement assis mais l'art peut composer avec celui-ci, il peut le refléter, pour lui rappeler qu'il n'est lui aussi que perpétuelle théâtralité, instabilité, et surtout qu'il ne faut pas s'identifier pleinement à un rôle qui l'empêchera de garder sa part libre, lucide, généreuse et nécessaire à la création artistique. Et à Marc Fumaroli de confirmer :

Dans les limites de sa situation, Molière a tout fait pour aider le Roi à ne pas tomber dans le pire des pièges que puisse tendre la Folie, celui de s'identifier au rôle et au masque qu'il avait commencé à revêtir. S'il a fini par devenir un Monsieur Purgon couronné, n'est-ce pas faute d'avoir été un bon spectateur de Molière, dont la sagesse reste aussi jeune que le Grand Roi nous paraît si lointain¹³³⁴ ?

¹³³⁴ M. Fumaroli, « Microcosme comique et Macrocosme solaire : Molière, Louis XIV et *L'Impromptu de Versailles* », *op. cit.*, p. 114.

Alors qu'en Espagne, depuis un siècle, les tensions politiques et sociales se sont relativement apaisées¹³³⁵ si bien que chez ses artistes, dotés d'une foi et d'une liberté de création assez importante, l'interrogation politique est secondaire au regard des dimensions religieuse, comique et même esthétique¹³³⁶, en France, les soubresauts de la Fronde et les changements politiques et monarchiques se sont accompagnés d'un net approfondissement de l'idée de comédie du pouvoir ou de *theatrum politicum*. « Être et ne pas être » devient ainsi progressivement non seulement le symbole de la monarchie absolue de Louis XIV mais aussi le signe d'un discret et constant avertissement, d'une sourde mais néanmoins lancinante contestation politique face à ce comédien / monarque pour le moins « interventionniste ».

Au vingtième siècle, cette critique politique véhiculée par le procédé spéculaire français devient si explicite et si virulente que ce dernier devient alors un outil propre à dénoncer non plus seulement la superficialité du chef d'état et de son pouvoir mais aussi la comédie que mènent l'ensemble des politiques et des classes dirigeantes. En un mot, il révèle désormais le concept de théâtrocratie développé par Nicolaï Evreïnoff¹³³⁷. Dans *L'Ours et la Lune* par exemple, la structure spéculaire de Claudel illustre et condamne parfaitement les liens intimes entre le théâtre et les pouvoirs politiques et économiques en place. La rêverie et le castelet surgissent justement à cause « d'un pouvoir méchant¹³³⁸ » subi par un prisonnier de guerre. C'est parce que le protagoniste s'exclame tourmenté : « Ensuite la guerre nous a pris, nous deux, Jean, le père avec le fils ! Ah, j'ai fait un

¹³³⁵ Comme le souligne J. M. Losada Goya : « Le climat politique et social en Espagne est très différent. Les rebellions comme celles des Communards ont déjà un siècle et au contraire on remarque toujours – d'un point de vue dogmatique – les critères strictes – et d'un point de vue social – l'union de la nation et de la religion qu'avait publiés la Contreréforme. Bien sûr, les conflits sur la pureté de sang ont été la cause de fissures qui ne pourront jamais être réparées par la suite ; mais cela n'est pas [...] pour le peuple, chaque individu se sait porteur d'une valeur indiscutable. En Espagne, tout homme, depuis le paysan le plus modeste sait faire valoir ses droits et tous se mettront à ses côtés s'il est victime d'abus de la part de l'un des membres des classes supérieures ». Traduit de : « El clima político y social en España es muy diferente. Rebeliones como la de los Comuneros tienen ya un siglo de historia; por el contrario, todavía se hacen notar – desde un punto de vista dogmático – los criterios taxativos y – desde un punto de vue social – la comunidad de nación y religión que había imprimido la Contrarreforma. Ciertamente es que los conflictos de la pureza de sangre han originado fisuras que ya nunca habrán de restañar; pero ello no es óbice para que el pueblo, cada individuo, se sepa portador de una valía incuestionable. En España, todo hombre, desde el más modesto campesino, sabe hacer valer sus derechos y todos se pondrán de su lado si es víctima de abusos por un miembro de las clases superiores. », in J. M. Losada Goya, *La Comedia española y su traslación a otros horizontes : tragedias y comedias del Siglo de Oro en Francia*, op. cit., p. 209.

¹³³⁶ Dans son article intitulé « Les Suivantes », Foucault montre d'ailleurs que Velasquez élide le souverain et montre ainsi que la représentation peut se donner comme pure représentation dans l'Espagne du moment.

¹³³⁷ Cf. Nicolaï Evreïnoff, *Le Théâtre dans la vie*, Paris, éd. Stock, 1930.

¹³³⁸ Claudel, *L'Ours et la Lune*, op. cit., p. 7.

fameux soldat ! Chopé avec mon sac et mon fusil dès le premier jour, comme une pauvre mouche qui se dépêtre dans du sirop¹³³⁹ ! », que La Lune et ses compères marionnettiques apparaissent et installent une scénette onirique pour l'affranchir des combats et lui « montrer la Vie¹³⁴⁰ ». Ensuite, ce choix de placer sur une petite scène des créatures aussi rustiques et prosaïques que sont les marionnettes accroît encore la démystification politique en montrant que la politique de guerre en place ne peut se refléter que dans une mascarade de pantins et ne sera finalement jamais un sujet réel de gloire. Annie Gilles écrit d'ailleurs, à fort juste titre :

Avec les marionnettes, Paul Claudel insiste symboliquement sur son refus de donner à l'Autre, embusqué dans chacun des lecteurs ou dans le public, le spectacle de la glorification du « pouvoir méchant » qui résulte en grande partie de sa puissance et de ses arrêts. Les marionnettes ne peuvent être, dans le contexte de *L'Ours et de la Lune* que des simulacres sans gloire, ce qui ne signifie pas dénués de poésie¹³⁴¹.

Enfin, notons qu'à travers le personnage cupide de L'ours Banquier, figure de l'homme d'affaire cynique consacrant une moitié de sa vie et de ses soins intéressés à une grande entreprise d'hôtels et de chemins de fer, et grâce à l'épisode de la dissolution de son diamant « fait des larmes de tous les pauvres qu'[il a] dépouillés et désespérés¹³⁴² », le personnel et l'intrigue du petit théâtre de Claudel dénoncent aussi symboliquement l'artificialité ou l'absence d'éthique sur laquelle repose le pouvoir des financiers et des manieurs d'argent qu'il fréquentait alors régulièrement.

S'il est une œuvre qui illustre plus clairement encore l'accroissement de la dénonciation politique effectuée par les jeux spéculaires des auteurs français modernes, c'est sans aucun doute *Le Tableau aux merveilles* de J. Prévert. Chez ce dramaturge français, les hautes sphères, que l'auteur de *Don Quijote* pointait déjà du doigt, sont désormais clairement fustigées. J. Prévert reprend les figures de spectateurs internes du gouverneur et du régisseur cervantins et les convertit en préfet et en sous-préfet français. Ces dénominations soulignent alors d'emblée le caractère actuel que J. Prévert veut donner à sa critique politique. Il vise ainsi directement et sans équivoque, l'artificialité et la théâtralité des personnalités gouvernementales de la France des années 30. De plus, J. Prévert ajoute un épisode significatif au cours duquel un capitaine refuse de faire l'aumône à un mendiant. Le Préfet s'exclame alors : « Je vous en prie capitaine, cela fait mauvais effet¹³⁴³ » soulignant ainsi de nouveau l'obsession toute théâtrale de l'apparence

¹³³⁹ Claudel, *L'Ours et la Lune*, op. cit., p. 9.

¹³⁴⁰ *Ibid.*, p. 15.

¹³⁴¹ Annie Gilles, *Le Jeu de la marionnette*, Nancy, éd. Presses Universitaires de Nancy, 1981, p. 170.

¹³⁴² *Ibid.*, p. 54.

¹³⁴³ J. Prévert, *Le Tableau des Merveilles*, op. cit., p. 270.

des membres du gouvernement. L'avarice du capitaine indique ici aussi que le pouvoir étatique n'est pas le seul pilier de la classe dirigeante examiné et démantelé par le poète. Comme Claudel, J. Prévert s'en prend désormais plus féroce encore aux pouvoirs économique et militaire. Les spectateurs de basse condition sociale de Cervantès sont remplacés par des femmes aristocrates et par de vieux hommes recouverts de médailles de guerre. J. Prévert caricature ainsi les « glorieux vainqueurs » de la guerre 14-18 ainsi que leurs croix et monuments qui, sous son regard anarchiste et sarcastique, ne constituent que le décor macabre, ou les costumes grotesques d'un souvenir tenace et ridicule. On pourrait même aller plus loin dans l'interprétation. Le lecture des œuvres du poète nous autorise à voir en ces vieux pantins décorés toute une légion d'hommes « illustres » qui se sont sacrifiés pour leur patrie... concept « sacré » tel que J. Prévert aime à les démanteler... Enfin, on sait dorénavant qu'à travers la séance de donjuanisme de la pièce, J. Prévert s'attaque même à la morale bourgeoise centrée sur la morale sexuelle préconisée par les autorités religieuses.

Alors que dans l'œuvre cervantine, l'auteur sauvait Le Fourrier (armée) et ne condamnait pas catégoriquement le gouverneur, alors que dans *L'Ours et la Lune*, Claudel épargnait encore le pouvoir ecclésiastique, J. Prévert condamne donc absolument tous les pouvoirs en place. « Prévert qui a fait une analyse de tous les pouvoirs distincts en place actuellement les condamne tous », confirme Francisco Torres Monréal¹³⁴⁴.

Dans un entretien à propos de *Macbett*, enfin, E. Ionesco définit le thème directeur de sa pièce métathéâtrale comme « la folie du pouvoir » ou :

le désir de dominer les autres, toujours criminel, paranoïaque. Ça commence au conseiller municipal, et s'il n'y a pas de contrôle tel que l'opposition ou la presse, tout homme politique devient un monstre. Le meurtre n'est plus la règle pour atteindre le pouvoir dans nos régimes, mais on s'en sert encore ailleurs et il a ses équivalents modernes. Tous les gouvernements sont à mettre dans le même sac¹³⁴⁵.

Sa tendance à écarter tous les aspects épisodiques de l'histoire d'Angleterre présents dans la pièce de Shakespeare, son ajout de l'ignoble discours du nouveau souverain qui énumère les atrocités qu'il va infliger à son peuple, alors qu'à l'arrière-plan apparaissent de nombreuses guillotines, et surtout le désintéressement complet des dirigeants devant le spectacle intérieur des décapitations à la chaîne dénoncent en effet la superficialité de tous les dirigeants et de tous ceux qui mènent l'ambition politique. L'ambition et la détermination politique des Grands de ce monde qui pouvaient encore paraître admirables

¹³⁴⁴ Traduit de : « Prévert que ha hecho un análisis de los distintos poderes operantes los condena a todos », F. Torres Monréal, *J. Prevert / Teatro de denuncia y de Documento*, op.cit., p. 78.

¹³⁴⁵ E. Ionesco, « Tous dans le même sac », in *Le Monde*, 3 février 1972 ; entretien reproduit dans *Antidotes*, Paris, éd. Gallimard, 1977, p. 138-140.

chez Shakespeare ou même Corneille sont elles-mêmes dégradées et remplacées par une exhibition de leur bassesse et du désir sexuel de cette spectatrice qu'est Lady Duncan. Enfin, le passage où Macbett comme un Pape, se met à guérir tous les types de souffrants qui se présentent individuellement et où chaque entrée précédée par l'annonce de l'officier répétant mécaniquement « au suivant¹³⁴⁶ » dénonce aussi notamment l'artificialité et la bêtise des militaires l'entourant. Le théâtre à son miroir de E. Ionesco met donc en scène la cruauté et la médiocrité de tous ceux qui exercent ou prétendent exercer un pouvoir. Il confirme le fait que depuis le début du siècle, dans les pièces métathéâtrales françaises, la critique politique est bien plus complète et plus vive qu'auparavant et révèle que tous les piliers du pouvoir reposent finalement sur des modèles et des procédés théâtraux. Que dire alors, des œuvres cubaines où le théâtre à son miroir prend de plus en plus explicitement pour cible la théâtralité d'un régime et d'un homme politique précis ?

Sous la plume des dramaturges cubains, le théâtre dans le théâtre apparaît systématiquement comme une métaphore parfaite de la mascarade politique qu'ils voient dans la révolution castriste. En théâtralisant le procédé des questionnaires et des enquêtes menées par le gouvernement en place auprès de la population ainsi que la peur qu'ils génèrent, la cérémonie intérieure de *Dos Viejos pánicos* de V. Piñera, suggère toute l'artificialité et la théâtralité sur laquelle repose ces incisives réformes des révolutionnaires ainsi que leurs promesses de liberté et d'équité. Le ton et la stratégie employées dans la pièce enchâssée par le *planillero* sont eux-mêmes très théâtraux si bien que M. Montes Huidobro affirme qu'ils « rappelle(nt) le style oratoire de Fidel Castro, qui remplit souvent ses discours d'interrogations rhétoriques ou de questions auxquelles il répond lui-même¹³⁴⁷ ». Dès lors, sur ce modèle, tous les autres jeux de rôles auxquels se livrent les deux vieux avec des effets exacerbés de théâtralité illustrent aussi le mimétisme auquel les stratégies théâtrales du pouvoir contraignent la population ainsi que sa recherche désespérée de politique authentique... Thomas F. Anderson écrit d'ailleurs : « Le comportement de Tota souligne sa perception d'un besoin d'au moins un peu de sincérité dans une société où mentir est devenu un mode de vie pour ceux qui vivent dans la peur d'être accusés¹³⁴⁸. »

¹³⁴⁶ E. Ionesco, *Macbett*, op. cit., p. 1091.

¹³⁴⁷ Traduit de : « reminiscent of the oratory style of Fidel Castro, who frequently fills his speeches with questions whose answers are either implicit or provided by Castro himself. », M. Montes Huidobro, *Persona, vida y mascara en el teatro cubano*, op.cit., p. 435.

¹³⁴⁸ Traduit de : « Tota's attitude underscores her perception of a need for at least some measure of sincerity in a society in which lying has become a way of life for those who live in fear of being accused », F. Thomas

Dans *La Noche de los asesinos*, J. Triana met en place une structure dramaturgique spéculaire qui mime et interroge également la valeur réelle de la révolution cubaine. Les trois frères et sœurs de sa pièce répètent une cérémonie qui n'a d'autre sujet, elle aussi, qu'une profonde volonté de changement et une révolte face à une autorité paternelle arbitraire. Or, très vite, on constate qu'ils ne font que reproduire à tour de rôle le schéma du pouvoir oppresseur et violent qui les a pourtant contraints à s'enfermer dans ce jeu intérieur devenu perpétuelle conspiration. Ainsi, d'emblée, le métathéâtre circulaire de J. Triana remet clairement en cause le sens profond et la réalité même de la révolution.

Ceci est plus frappant encore dans une création postérieure de l'auteur, intitulée *Ceremonial de guerra*. Dès le titre, J. Triana approfondit l'analogie déréaliste entre théâtre et politique en révélant ostensiblement le caractère cérémonial, c'est-à-dire artificiel, des stratégies et des prétentions guerrières révolutionnaires. Puis, tout au long de la pièce, ses personnages militaires apparaissent comme des acteurs étonnamment conscients de leur statut dramatique au sein de cette vaste comédie politique qu'est, pour eux aussi, l'assaut d'un minuscule fort, symbolisant le contrôle du territoire insulaire. « Je suppose qu'on joue un rôle, n'est-ce pas¹³⁴⁹ ? » s'écrit le soldat Juan, dès la scène 2, juste avant que C. Felipe ne s'exclame triomphalement : « Ici on joue tous¹³⁵⁰ ! ». Peu à peu, ces jeux de rôles métathéâtraux brouillent également les frontières entre fiction et réalité et parviennent donc à montrer que « la vérité révolutionnaire » – cette « vérité » qui sera répétée par moins de cinquante fois dans la pièce – n'est aussi finalement qu'une chimère mensongère, qui restera à jamais, à l'image de la carte du fort : introuvable. « Ta vérité et mon mensonge... Des rêves...Des Rêves¹³⁵¹ ... » conclut brillamment Carlos...

Avec *Fiesta*, la dénonciation de la farce politique castriste de J. Triana atteint son paroxysme puisque pour la première fois la comédie intérieure associe clairement Fidel Castro à un metteur en scène et un imposteur émérite. Devant les exigences et les règles quasi-dictatoriales que Gerardo impose à sa famille pour jouer sa comédie festive, Don Benito demande : « C'est un putsch ou une fête ? [...] tu t'es inventé une nouvelle démocratie comme l'homme aux barbes¹³⁵². » M. Montes Huidobro, prolonge aussi

Anderson, *Everything in its place. The Life and Works of Virgilio Piñera*, Lewisburg, ed. Bucknelle University Press, 2006, p. 247.

¹³⁴⁹ Traduit de « Supongo que jugamos un papel no ? », J. Triana, *Ceremonial de guerra*, Honolulu, Hawaii, ed. Persona, « Serie Teatro », 1990, p. 19.

¹³⁵⁰ Traduit de « Aquí nos la jugamos toda ! », *ibid.*, p. 30.

¹³⁵¹ Traduit de : « Tu verdad y mi mentira... Sueños sueños... », *ibid.*, p. 58.

¹³⁵² Traduit de : « Es un asunto de poder, o una fiesta ? [...] es que tú te has inventado una nueva democracia como el hombre de las barbas !... », J. Triana, *Fiesta*, *op. cit.*, p. 272.

cet habile procédé en évoquant, dans *Exilio*, les discours de Fidel, puis en faisant clamer à ses personnages, immédiatement après : « tout ce qui s'est passé ici ces dernières années a été une farce [...] Du pur théâtre. Du théâtre rien de plus. Un théâtre national. Oui, c'est cela, un théâtre de "la Patrie jusqu'à la mort" qui peut nous coûter la vie¹³⁵³. »

Enfin, si É. Manet ne mentionne pas explicitement Fidel Castro, dans cette grandiose dénonciation politique qu'est *Un balcon sur les Andes*, dans sa production romanesque, il n'hésite pas à le citer à maintes reprises comme un acteur instrumentalisant le théâtre pour accéder au pouvoir. Qu'on nous permette donc, une fois n'est pas coutume, de citer ici ce court extrait de *Mes Années Cuba* :

Alors dans la foule rassemblée place de la Révolution, Castro s'inventera un nouveau rôle dans cette comédie humaine dont il est l'acteur principal [...] Fidel flaire son public. Il prend son temps pour mieux mettre en scène les éléments de sa dramaturgie¹³⁵⁴.

Ainsi, que ce soit chez V. Piñera, J. Triana, M. M. Montes ou É. Manet, le théâtre à son miroir cubain finit toujours s'appropriier et même par accentuer le *theatrum politicum* français afin de montrer que la révolution cubaine est le véritable et unique théâtre de l'île dont Castro serait le principal acteur.

Il va donc sans dire qu'avec les siècles et à travers son exportation, la critique des classes dirigeantes véhiculée par les jeux spéculaires français a gagné en clarté et en âpreté. L'évolution établie par E. Ramos de Castro entre le retable de Cervantès et celui de J. Prévert, pourrait même s'appliquer à la majorité des structures enchâssées modernes françaises puis cubaines :

Quand Jacques Prévert introduit une modification, celle-ci ne porte ni sur le contenu, ni sur la forme, mais sur les aspects interprétatifs, adaptés de préférence au moment historique et social. Ce qui apparaît voilé, tacite chez l'auteur du *Quichotte* est présent, clair et explicite chez celui de *Paroles*¹³⁵⁵.

Désormais, la vision religieuse du *theatrum mundi* plaçant l'homme en dessous du regard de Dieu laisse toujours place à une vision politisée dans laquelle l'homme se débat en

¹³⁵³ Traduit de : « Todo lo que ha pasado aquí en los últimos años haya sido una farsa. [...] Puro teatro. Teatro nada más. Teatro nacional. Eso sí, un teatro de "Patria o muerte" que nos puede costar la vida. », M. Montes Huidobro, *Exilio*, op. cit., p. 43.

¹³⁵⁴ É. Manet, *Mes Années Cuba*, Paris, Grasset, 2004, p. 289. On relève aussi auparavant : « Profitant de la pénombre, des visages barbus et des cheveux longs et hirsutes des compañeros, Castro ordonne à ses hommes d'aller et venir pour créer l'illusion d'une foule de combattants. Fausses informations, faux déplacements de troupes. Le théâtre au service de la guerre. », *ibid.*, p. 161.

¹³⁵⁵ Epifanio Ramos de Castro, *El Retablo de Cervantès y Prévert*, in *Anales Cervantinos*, Tome X, 1971, p. 179.

dessous du pouvoir et de ses mécanismes théâtraux. Plus que jamais, se révèle « un potentiel clair pour la politisation ou l'idéologisation de la métaphore ainsi que pour sa capacité à faire allusion à des événements d'actualité¹³⁵⁶ » et la nécessité de lui substituer la notion plus adaptée de *theatrum politicum*. Néanmoins, la métaphore semble parfois aussi se dégager du pouvoir et des hommes politiques au sens strict pour se concentrer plus généralement sur *la comédie du monde* et des relations humaines où tant d'êtres, à chaque instant, se prennent aussi, justement, pour des Grands.

C) DE LA COMÉDIE DES MONDAINS À LA COMÉDIE DES HOMMES

Les dramaturges français dénoncent non seulement la théâtralité du microcosme politique mais aussi celle qui régit le rapport même de l'homme à l'Autre. En d'autres termes, notre théâtre à son miroir se met au service d'une satire de plus en plus virulente des préjugés ou des mécanismes d'exclusion et de rejet sur lesquels repose finalement tout le macrocosme sociétal. Il montre que depuis trois siècles les relations humaines se fondent toujours plus sur l'apparence, le paraître, l'ostentation, en un mot, sur le regard qu'autrui ou un autre spectateur de la comédie du monde porte sur nous, ce que le symbole du paon, mentionné par J. Rousset, résume parfaitement.

Sur la scène espagnole, il est vrai que, dans le retable de Cervantès, la présence de paysans racistes ou de répliques telles que « En général, les hommes à longue barbe sont de grands savants¹³⁵⁷ » suggère déjà la consubstantialité de la société espagnole et du théâtre, toutes deux fondées sur le règne des apparences et du visible. Dans son ouvrage sur le thème paysan, N. Salomon écrit même que dans cette pièce :

l'hallucination collective à laquelle mène finalement la superstition raciste de ses paysans est comme la transposition théâtrale et symbolique d'une hallucination sociale réelle qu'il pouvait constater tous les jours et dont, esprit lucide et non mystifié, il semble avoir dénoncé ailleurs les expressions juridiques et les préjugés¹³⁵⁸.

Reconnaissons aussi, que Lope insiste, pour sa part, sur la superficialité et les préoccupations de noblesse apparente des provinciaux et madrilènes, en montrant

¹³⁵⁶ Traduit de : « clear potential for politisation or ideologisation of the metaphor and for making it relevant to current events », D. Ben-Shaul, « Globalized *Theatrum Mundi* : The Case of comédie des comédiens », *op. cit.*, p. 168.

¹³⁵⁷ Cervantès, *Le Retable des Merveilles*, *op. cit.*, p. 796, traduit de : « Por la mayor parte, los hombres de grandes barbas son sabiondos », Cervantès, *El Retablo de las maravillas*, *op. cit.*, p. 976.

¹³⁵⁸ N. Salomon, *Recherches sur le thème paysan*, Bordeaux, 1965, p. 121.

notamment dans *La Villana de Xetafe*, qu'Inés est séduite par la toilette raffinée de Don Félix sur le point de recevoir la fameuse croix de l'ordre de Saint Jacques et que celui-ci, la voyant comme une *hidalga* de sang pur « élégamment habillée¹³⁵⁹ », lui offre des vêtements si somptueux qu'ils n'avaient rien à envier à l'équipage de Dona Ana. Cependant, la révélation de la comédie des apparences ou de l'obsession humaine du paraître inhérente aux rapports humains et surtout aux rapports mondains s'étend bien plus largement en France. Elle s'accroît même si considérablement qu'elle apparaît cette fois comme une véritable constante sémantique du théâtre à son miroir.

Dans cette adaptation de *La Villana de Xetafe* que constitue *La Diane* par exemple, Rotrou insère d'abord un épisode au cours duquel la bergère Diane doit utiliser un diamant qu'elle a gagné pour obtenir des habits assez fastueux afin de réussir sa métamorphose en noble citadin. Cet ajout, tout comme le fait de faire ensuite attendre de faux bagages, prolonge et accentue d'un premier degré la critique lopesque envers l'obsession de la haute société pour l'apparence de la grandeur et de la richesse. Puis, le Sylvian de Rotrou, en tenue de cocher, regrette son habit simple d'autrefois et s'exclame :

Tu me plaindrais peut-être en l'état où je suis,
D'un Berger estimé dans tout le paysage,
Abondant en troupeaux et riche en pâturages
Mon amour, dont l'ardeur m'oblige à te chercher,
A fait, belle Diane, un malheureux Cocher,
J'ai changé pour te voir, sans juger que j'efface
La gloire de mon nom, et l'honneur de ma race,
Au soin de deux chevaux, le soin de cent brebis,
Et mes habits de toile en ces honteux habits¹³⁶⁰.

Ce second addenda renforce alors encore l'idée lopesque selon laquelle la société de la capitale est si obnubilée par le paraître qu'elle ne peut reconnaître la valeur et la pureté réelle d'un être. Enfin, Rotrou accroît d'un ultime degré la condamnation espagnole de la spectacularisation des rapports sociaux en présentant, comme le souligne et l'explique pertinemment L. Picciola, « un Paris de convention, hors du temps, un Paris de pastorale¹³⁶¹ ». La capitale et ses quartiers ne sont presque pas mentionnés et Paris apparaît moins comme une ville que comme une campagne revue à travers le rêve pastoral. Sylvian et Dorothée y dialoguent avec Pan et Apollon, la servante Diane, dont le prénom fait penser à l'une des bergères de *L'Astrée* y est admirée comme un astre, les hommes nobles comme Lysimant en tombent amoureux et écrivent même des billets en vers d'une grande variété métrique. Cette atemporalité conférée par le masque pastoral et ce feint retour aux

¹³⁵⁹ Traduit de « *bien vestida* », in Lope de Vega, *La Villana de Xetafe*, I, 8, *op. cit.*, p. 1460.

¹³⁶⁰ Rotrou, *La Diane*, *op. cit.*, V, 1, v. 1142-1150, p. 331.

¹³⁶¹ *Ibid.*, introduction de L. Picciola, p. 224.

valeurs de l'âge d'or créent finalement un contraste immense avec le Paris du dix-septième siècle et ses mœurs plus codifiées en le faisant ainsi apparaître comme un siècle de fer, ou une société où les comportements et la réalité sociale sont plus intransigeants et plus aveugles encore, que ceux évoqués à l'instant par Sylvian.

La *Comédie des comédiens* de Gougenot le confirme. L'importance qu'y accordent les comédiens à la dignité de leurs costumes de scène ainsi que leur souci de satisfaire le public mondain précisément par ce biais démontrent que la primauté du paraître et même du paraître nobiliaire habite et régit alors les « hommes du monde » français. À Bellerose qui évoque les « habits et les robes desquels vous pourrez dignement et utilement nos Spectateurs¹³⁶² », Melle Boniface ajoute qu'à présent elle doit surtout : « avoir quelque ambition de paroître sur le Théâtre avec les ornemens convenables aux personnages tantost d'Impératrice, tantost de Reyne¹³⁶³ » suggérant peut-être même ainsi que le fond de l'intrigue et les valeurs d'une pièce ne sont finalement que secondaires pour leurs spectateurs obnubilés par l'apparence des êtres. Corneille l'affirme ensuite très nettement dans *L'Illusion comique*. L'émerveillement de Pridamant devant les atours nobles et la comédie de la promotion sociale de Clindor, ou ses répliques devant le luxe des costumes telle que « Qu'Isabelle est changée et qu'elle est éclatante¹³⁶⁴ » soulignent d'emblée l'emprisonnement excessif des bourgeois dans une passion pour les allures nobiliaires et la hiérarchisation. Il corrobore le fait que le modèle de *mimesis* du théâtre n'est souvent qu'une reproduction de l'obsession du paraître qui anime une large part de la société française.

Que dire aussi du *Bourgeois gentilhomme*, dont le titre suggère déjà la passion et les prétentions nobiliaires du sot protagoniste, M. Jourdain, symbolisant tous ces bourgeois et financiers « parvenus » qui enrageaient de n'être pas nés nobles et achetaient alors des charges conférant la noblesse ou des domaines de seigneurs ruinés dont ils prenaient indûment le nom ? En insistant dès le début de la pièce sur le ridicule avec lequel ce personnage joue ou singe maladroitement les comportements extérieurs de la noblesse et en soulignant sa bêtise consistant à croire et prendre pour vraie la cérémonie finale du Mamamouchi, Molière, expose le stupide acharnement de certains individus issus du Tiers État à paraître Grands. Comme Madame Jourdain s'exclamant lors de la turquerie finale :

¹³⁶² Gougenot, *La Comédie des comédiens*, op. cit., I, 1, p. 26.

¹³⁶³ *Ibid.*, III, 1, p. 71.

¹³⁶⁴ Corneille, *L'Illusion comique*, op.cit., V, 1, v. 1345, p. 672.

« Est-il temps d'aller en Masque¹³⁶⁵ ? » ou sa fille ajoutant « Comment, mon Père, comme vous voilà fait ! Est-ce une Comédie que vous jouez¹³⁶⁶ ? », Molière dénonce la mascarade permanente de ces êtres qui se croient devenus nobles pour avoir revêtu les habits des gens de qualité, ou Mamamouchi pour avoir reçu le turban et l'épée au cours d'une cérémonie dont il ne voit pas le caractère dérisoire. En un mot, il montre que les hommes de son siècle qui cherchent à tout prix à s'insérer dans les ordres privilégiés se reposent trop souvent sur l'apparence, l'ostentation, et le regard qu'autrui ou un autre spectateur de la comédie du monde peut porter sur eux.

En faisant endosser à son personnel dramatique, c'est-à-dire à la troupe de Monsieur, Frère Unique du roi, des rôles qui *a priori* n'en sont pas, la structure spéculaire de la pièce-cadre de *L'Impromptu de Versailles* de Molière franchit un pas supplémentaire et considérable. Elle provoque l'érosion complète de la frontière qui sépare les courtisans et le théâtre et problématise alors la priorité ontologique de toute la société entourant Louis XIV. Elle ravive finalement le thème de la comédie du monde pour montrer que le théâtre ressemble à la vie car toute la société du Roi Soleil n'est qu'un théâtre fondé sur les apparences et sur un jeu de représentation ou un désir mimétique permanent. Molière va même plus loin et réinterroge la validité de ce schéma matriciel au regard de l'ambiguïté ontologique sur laquelle repose le théâtre lui-même. De fait, nous avons vu que dans cette pièce, Molière met en scène une répétition théâtrale, c'est-à-dire uniquement la phase préparatoire à toute représentation, cette phase évanescence et intermédiaire grâce à laquelle naîtra *a posteriori* le sens d'une fiction écrite *a priori*. Dès lors, *L'Impromptu de Versailles* ne représente en fait strictement rien, ce rien illustrant pourtant paradoxalement le vide qui est à l'œuvre dans toute représentation scénique puisqu'il scinde, comme le rappellent Anne Ubersfeld et Marco Baschera, chaque énonciation, chaque signe scénique en montrant tant leur séparation d'avec eux-mêmes que leur impossible réduction à leur image artificielle. Ainsi, lorsque Molière joue Molière, nous avons compris, qu'il n'est ni tout à fait lui-même ni tout à fait un autre, ni tout à fait réel ni tout à fait illusion ; l'autoréflexion théâtrale est donc ici aussi un masque qui montre l'absence partielle à soi, la matérialisation du vide dont l'acteur se fait toujours porteur. Dès lors, le grand mérite du théâtre à son miroir de Molière, n'est pas tant de déréaliser la société qui l'entoure ou de souligner son artificialité que de montrer, *in fine*, que même la réalité scénique repose sur une incertitude disjonctive, un jeu ambigu et vertigineux, fait notamment de la présence

¹³⁶⁵ Molière, *Le Bourgeois Gentilhomme*, *op.cit.*, V, 1, p. 327.

¹³⁶⁶ *Ibid.*, V, 5, p. 331.

invisible d'auteurs et de l'irreprésentable absence à soi d'acteurs. Ce que nous dit en somme cet homme de théâtre révolutionnaire à travers sa structure spéculaire, c'est que la société mondaine française du dix-septième siècle n'est pas plus un théâtre que le théâtre n'est un monde circonscrit du pur jeu, mais que tout en revanche est entre-deux, instabilité, ou mieux, mouvement par lequel on représente, c'est-à-dire, théâtralité. S'il est vrai que la profondeur existentielle de cette réflexion finit ici par éclipser et amoindrir sa portée de contestation sociale, c'est avec une violence inédite, en revanche, que les dramaturges français modernes, s'emploient à illustrer tous les ravages sociaux provoqués par cette alliance sociale permanente et surtout croissante d'être et de non-être.

Par-delà, la portée hautement symbolique de la cécité de Hamm ainsi que de ses progéniteurs dénonçant déjà clairement¹³⁶⁷, dans *Fin de Partie*, la logique du « mal-voir¹³⁶⁸ » dont est victime désormais toute la société contemporaine ; dans *Les Nègres*, le spectacle que jouent les Noirs est celui du viol et du meurtre d'une femme blanche, Marie (le Masque joué par Diouf), commis par un homme noir (Village). Tout l'effort des comédiens noirs consiste donc justement à exagérer leur non-être ou à théâtraliser ce que le regard stéréotypé de la société blanche leur renvoie de leur être, afin de déstabiliser cette dernière et de tenter, *in fine*, d'être vraiment en créant un nouveau langage, exprimant leur négritude. « Puisqu'on nous renvoie à l'image et qu'on nous y noie, que cette image les fasse grincer des dents¹³⁶⁹ ! », s'exclame en effet Archibald, annonçant ainsi que sa cérémonie n'aura d'autre but que d'exacerber les préjugés racistes jusqu'à les rendre insoutenables et dessiner une voie intermédiaire capable de nous en libérer. « Les Nègres, écrit aussi Hédi Khelil, sont des réprouvés qui acceptent la sentence sans appel de la condamnation exotique que leur font subir les blancs, mais cette sentence, ils l'exacerbent à un point tel, qu'ils la vident de tout effet et la retournent contre leurs maîtres¹³⁷⁰. » Pour exprimer cette théâtralité permanente de l'individu en perpétuelle composition avec l'intolérance et la mascarade même de la société, pour dénoncer ce mélange d'être et de non-être qui caractérise et empoisonne désormais toutes les relations humaines, on note enfin que J. Genet utilise ici de véritables masques. Le masque blanc sur le visage des acteurs Noirs de la Cour est symboliquement celui de la civilisation et de la culture blanche

¹³⁶⁷ Voir dans la première partie de notre étude, le développement intitulé *Vers un refus de toute structuration et fonctionnalité*.

¹³⁶⁸ F. Noudelmann, *Beckett ou la Scène du pire*, op. cit., p. 128.

¹³⁶⁹ J. Genet, *Les Nègres*, op. cit., p. 495.

¹³⁷⁰ H. Khelil parle aussi à ce propos d'une « entreprise de Libération », in *Figures de l'altérité dans le théâtre de Jean Genet*, op. cit., p. 25.

s'imaginant des Noirs stéréotypés. Il montre ainsi que les Noirs n'existent qu'à travers le regard et la projection de l'imaginaire des Blancs. D'où, à l'inverse, le cirage noir dont s'enduisent également les autres acteurs et qui devient alors une sorte de prolongation ou de « négatif photographique » du masque blanc. Ainsi, le masque où plutôt les masques génétiques achèvent de détruire les préjugés sociaux en exhibant la théâtralité et en révélant que derrière notre peau blanche nous sommes finalement tous noirs ! J. Genet, qui d'ailleurs se sentait noir¹³⁷¹, se plaisait à souligner le caractère obsolète qu'aurait sa pièce dans une société qui ne serait plus fondée sur le règne de l'image et des stéréotypes :

Que deviendra cette pièce quand auront disparu d'une part le mépris et le dégoût, d'autre part la rage impuissante et la haine qui forment le fond des rapports entre les gens de couleur et les Blancs, bref, quand entre les uns et les autres se tendront des liens d'hommes ? Elle sera oubliée. J'accepte qu'elle n'ait de sens qu'aujourd'hui¹³⁷².

En multipliant dans leurs jeux de specularité les références au *teatro bufo*¹³⁷³ qui imposait, à l'inverse de J. Genet, des masques de cirage noir sur les acteurs blancs, les auteurs cubains tel que J. Triana dénoncent aussi les préjugés raciaux qui déchirent encore la société cubaine révolutionnaire¹³⁷⁴.

En indiquant par exemple dans *Fiesta*, que Gérardo s'égosille « en singeant le nègre du théâtre bouffe¹³⁷⁵ » J. Triana démontre que leur société a beau avoir dépassé les idées racistes d'idéologues comme Francisco de Arango y Parreno ou José Antonio Saco, qu'elle a beau s'être détachée d'affirmations xénophobes galvaudées telles que « blanchir blanchir et ensuite nous faire respecter¹³⁷⁶ » ou « Cuba serait blanche et pourrait commencer alors à être cubaine¹³⁷⁷ », elle reste profondément marquée par son passé de colonie d'exploitation esclavagiste et par l'artificielle distinction entre *criollos* et espagnols au point d'interdire parfois encore, les congrégations religieuses noires.

¹³⁷¹ Dans *Journal du voleur*, J. Genet écrivait : « J'ai fouillé des continents, les nègres m'entourent [...] les nègres me reconnaissent et je suis de leur tribu. », in J. Genet, *Journal du voleur*, op.cit. 32.

¹³⁷² J. Genet, *Préface inédite des Nègres*, 1963, in *Théâtre complet*, op.cit., p. 835. p.

¹³⁷³ Voir dans la première partie de notre étude le développement consacré aux *Enchâssements interdramaturgiques et interartistiques cubains*.

¹³⁷⁴ Ce thème tient particulièrement à cœur du dramaturge cubain et il y revient souvent. Dans *El Travieso Jimmy* par exemple, il montre que, parce qu'il est étranger, Jimmy souffre d'une forme d'exclusion sociale sur l'île. De même, l'intrigue de *Medea en el espejo* oppose les blancs – qui occupaient le sommet de la pyramide sociale prérévolutionnaire – aux « mulatos », aux noirs et de nouveau aux « chinos » qu'on assimilait alors à des classes inférieures et qui apparaissent ici comme leurs victimes.

¹³⁷⁵ Traduit de : « Perucho, por su parte, establece un contrapunto con Gerardo cantando : « El botellero », desgañitándose y remedando al negrito del teatro bufo », J. Triana, *La Noche de los asesinos*, op.cit. p. 226.

¹³⁷⁶ Traduit de : « Blanquera blanquear y después hacernos respetar », cité par Inés María Martiatu Terry, in « Bufo, raza y nación », in *E-misférica* 5.2 : Race and its Others, December 2008, p.1, article disponible en ligne : www.emisferica.org.

¹³⁷⁷ Traduit de : « Cuba seria blanca y podría comenzar a ser cubana », *ibid*.

En choisissant de donner à sa pièce métathéâtrale le titre *El Chino*, C. Felipe reprend la dénomination péjorative que les Blancs donnaient aux asiatiques avant la révolution et dénonce aussi dès le lever de rideau, avec une ironie féroce, le règne de stéréotypes raciaux sur sa terre insulaire. De plus, il offre ensuite à ce personnage éponyme le noble rôle de médecin psychanalyste afin de mettre en scène l'extrême dédain et l'étroitesse d'esprit de Sergio envers les asiatiques et les gens de couleurs. Face à cette distribution des rôles, ce dernier s'étonne, stupidement : « Ce sera un médecin chinois ? ... Et un metteur en scène aux mœurs exotiques¹³⁷⁸ ? » Puis, lors du déroulement du spectacle interne, C. Felipe insiste aussi régulièrement sur le fait que ce « chino » est un être simple qui se rit de tout¹³⁷⁹ et le transforme ainsi en messager d'une des vérités graves et profondes de la pièce : l'absurdité du monde. Voilà encore de quoi faire réfléchir ceux qui adoptent et entretiennent des *habitus* racistes ! Sur le modèle des masques genétiens et de ceux du *teatro bufo*, la tirade métathéâtrale déjà évoquée sur l'influence psychophysiologique des couleurs des costumes sur les spectateurs achève de dénoncer le conditionnement des individus ainsi que leur attachement aux apparences. Le Chino aura beau rejeter son déguisement et s'exclamer : « Ma blouse ! Ma blouse ! Ce n'est pas ma blouse, ça ! Un capitaine ne met pas cela¹³⁸⁰ », le metteur en scène, incarnant la réalité et le règne des conventions, lui imposera : « C'est votre blouse ! Mettez votre blouse¹³⁸¹ ! »

Avec le temps, les jeux spéculaires insulaires et leur traitement de la métaphore de la comédie du monde mutent encore et deviennent finalement des instruments privilégiés pour dénoncer la comédie de l'assimilation et les discriminations raciales que subissent aussi, désormais, quotidiennement les exilés cubains hors de leur territoire natal. Le jeu de dédoublement sur lequel reposent les représentations formelles et informelles du théâtre à son miroir permet en effet aux dramaturges d'origine cubaine de théâtraliser l'espace de la marge où les sociétés occidentales tentent artificiellement de les confiner. Un rapide regard sur la production dramatique de É. Manet le prouve aisément. Les structures métathéâtrales de cet auteur exilé sont toujours ancrées dans un espace périphérique, peuplé par des êtres au ban de la société. Sa première œuvre post-exil, *Les Nonnes*, débute

¹³⁷⁸ Traduit de : « ¿ Será un médico chino ? ...Y un escenógrafo de costumbres exóticas... », C. Felipe, *El Chino*, op. cit., p. 50.

¹³⁷⁹ « Entran el chino y Renata la Silenciosa. Un asiático de aspecto bonachón, simpático [...] Se ríe de todo, por todo, y en los momentos menos oportunos », *ibid.*, p. 64. Nous traduisons : « Le Chino et Renata la Silencieuse entrent. C'est un asiatique qui a l'air d'un brave homme sympathique [...] Il rit de tout, pour tout, et dans les moments les moins opportuns ».

¹³⁸⁰ Traduit de : « ¡ Mi blusa ! ¡ Esto no es mi blusa ! Capitán no se pone esto », *ibid.*, p. 76.

¹³⁸¹ Traduit de : « Esta es su blusa. ¡ Póngase su blusa ! », *ibid.*

ainsi non seulement sur l'île d'Haïti, mais dans une cave « d'un entrepôt abandonné¹³⁸² », une « sorte de catacombe primitive¹³⁸³ » où d'étranges parias, déguisés en bonnes sœurs, jouent la comédie d'une révolte Noire afin d'attirer dans ce lieu une dame de l'aristocratie espagnole sous le prétexte de l'aider à s'exiler. Puis, ce trio d'acteurs réprouvés attire la Señora dans une seconde cave où il lui soutire discrètement ses biens et met fin à sa vie. Ils tentent enfin à leur tour quoique vainement de se sauver en maquillant la mort de la Señora, en organisant une étrange cérémonie funèbre et en creusant un tunnel. Ainsi, le jeu des deux scénarios ou représentations intérieures subtilement prolongé par le redoublement de cryptes isolées et du souterrain ainsi que, ne l'oublions pas, par le travestissement sexuel des personnages, matérialise visuellement l'espace opaque de la marge dans lequel notre société aveugle et intolérante plonge tous les exclus de la société cubaine. Il met au premier plan cette zone intermédiaire, cette lisière, où les échanges des reclus avec le centre sont rares et surtout, peu concluants.

Lorsqu'il écrit *Lady Strass* quelques années plus tard, É. Manet inverse savamment ce schéma. Ce sont cette fois-ci deux malfrats qui entrent par effraction dans la maison d'une lady anglaise située dans la colonie anglaise de Belize, à la frontière entre deux pays d'Amérique latine. Ces parias deviennent alors à leur tour les jouets de la comédie bourgeoise et occidentale que leur joue la propriétaire au beau milieu de son salon. Mais la fin de la représentation intérieure marque également la fin de cette précaire union de mondes. Au tomber du rideau, Manuel s'apprête à quitter ce petit théâtre et à retrouver son statut de réprouvé, à l'écart de cette société superficielle et fossilisée. Que les metteurs en scène présentés par É. Manet soient des hors la loi ou des bourgeois, une chose est sûre, le théâtre à son miroir théâtralise donc toujours la tragique permanence de la marginalité due à l'inaltérable intolérance de la société. En d'autres termes, la fréquente présence au sein d'une pièce de jeux spéculaires formels et informels révèle ostensiblement l'existence d'une zone d'isolement où la collectivité repousse égoïstement les déracinés. Phyllis Zatlin écrit d'ailleurs : « l'utilisation répétée de métaphores d'enfermement [...] répond, inconsciemment, à la situation de l'auteur lui-même, aliéné de sa terre natale, et considéré comme un "étranger pourri" partout ailleurs¹³⁸⁴. »

¹³⁸² É. Manet, *Les Nonnes*, op. cit., p.8.

¹³⁸³ *Ibid.*

¹³⁸⁴ Traduit de : « the repeated use of metaphorical enclosures [...] responds, unconsciously, to the playwright's own circumstances, to his alienation from his native land and his status as "rotten foreigner" elsewhere », P. Zatlin, *The Novels and Plays of Eduardo Manet : an adventure in multiculturalism*, op. cit., p. 114.

À cette théâtralisation de l'exclusion topographique des exilés, le théâtre cubain à son miroir ajoute aussi celle des mécanismes sociologiques sur lesquels repose leur artificiel rejet. La bipartition sur laquelle repose le métathéâtre met en relief le choc de cultures sur lequel se fondent souvent les discriminations dont ils font l'objet. La frontière entre pièce-cadre et pièce encadrée dans *Lady Strass* matérialise ainsi l'opposition entre les valeurs rurales de l'Amérique centrale (dont viennent les malfrats) et celles de la société de consommation occidentale (dans laquelle se complait et se confine Éliane). À la fin de la pièce, le *latino* Manuel dénonce d'ailleurs l'artificialité de la comédie humaine ou du théâtre quotidien de l'anglaise nommée Lady Strass et revendique le retour à la pièce-cadre, c'est-à-dire à la réalité des valeurs indigènes :

Du toc... du toc..., des caillasses... comme toi... toi... oui... toute entière... Mrs. Parkington-Simpson... du pur toc.... Les vrais bijoux n'appartenaient qu'à moi... aux miens... je prends le droit de te dépouiller... de te faire bouffer tes faux bijoux... tes fausses paroles... tes mensonges... mange... mange¹³⁸⁵.

À la comédie de l'intégration, É. Manet semble ainsi substituer le cruel spectacle de l'affrontement et même de la dévoration.

Dans *Su Cara mitad*, le métathéâtre de M. Montes Huidobro matérialise et dénonce plus explicitement encore la fausse volonté d'intégration des sociétés occidentales. L'auteur prend justement pour sujet la création et la tentative d'adaptation aux codes anglo-saxons d'une pièce écrite par un dramaturge hispanophone immigré aux USA. La division entre pièce encadrée et encadrante devient alors l'occasion d'une confrontation systématique entre les systèmes latins et nord-américains soulignant finalement l'intransigeance des occidentaux. Au Tiznado, ce révolutionnaire latin de la pièce interne, s'opposent fortement l'auteur Raúl, dont le nom américanisé illustre son succès à Broadway, et surtout sa superficielle troupe d'amis / acteurs américains parmi lesquels figurent la très « glamour » Judy, le fortuné Sam et le mesuré Bob. Dès lors, le théâtre à son miroir apparaît ici comme un véritable outil d'étude sociologique permettant de présenter les stéréotypes interraciaux et sociaux auxquels reste et restera toujours confronté l'exilé. C'est bien l'aveu que fait Raúl lorsqu'il s'écrie : « Il est donc possible que je ne vous aie pas complètement assimilé¹³⁸⁶. » Autrement dit, le métathéâtre dénonce ici aussi cette comédie ou cette feinte qu'est le *melting pot* américain ! Carolina Caballero le

¹³⁸⁵ É. Manet, *Lady Strass*, op. cit., p. 22.

¹³⁸⁶ M. Montes Huidobro, *Su Cara mitad*, op. cit., p. 657.

confirme également en paraphrasant un article de Beatriz Rizk :

Avec cette pièce, Montes Huidobro rejoint le rang de ces écrivains qui critiquent la situation actuelle de nombreux Hispaniques dans le pays en soulignant le fait que le grand “*melting pot*” américain – dans lequel toutes les races et toutes les ethnies sont les bienvenues – est un mythe¹³⁸⁷.

Enfin, les structures enchâssées sont parsemées d’allusions dénonçant aussi la superficialité des excès nationalistes et consuméristes où sombrent souvent les exilés. Dans *Su Cara mitad*, par exemple, la référence obsédante au *paredón* discrédite subtilement les idéaux politiques du Tiznado, d’ailleurs très violent.

Dans *Exilio*, M. M. Montes se moque aussi explicitement du fanatisme puis de l’hypocrisie politique de la grosse communiste Beba. Miguel, son mari, le prouve lorsqu’il dit :

Tu avais passé trop de temps au dehors, dans la société capitaliste, ça corrompt à coup sûr, je l’avais remarqué, dans ta façon de t’arranger, dans certains mots qui t’échappaient, et qui ensuite te faisaient mettre ta main à la bouche avec une mimique théâtrale que tu avais copié quelque part, à la Comédie-Française, à Broadway où Dieu sait où¹³⁸⁸.

Ainsi, après avoir révélé la superficialité des relations humaines dans la société cubaine prérévolutionnaire et castriste, après avoir démontré la théâtralité sur laquelle repose également le rapport à l’Autre dans les sociétés occidentales, le théâtre à son miroir cubain illustre les fausses valeurs à partir desquelles se construisent même les interactions exiliques postrévolutionnaires. Il montre qu’à la comédie de l’assimilation s’ajoute aussi celle de la cubanité préservée. La révélation de ce règne tout puissant des apparences dans les mécanismes sociaux, de cette impasse théâtrale ou cette virtualité fondant toutes les sociétés est finalement parfaitement illustrée par la reprise du procédé français de la circularité des pièces enchâssées. En achevant à leur tour, comme nous l’avons vu, toutes leurs représentations internes sur leur commencement, le métathéâtre des auteurs cubains confirme qu’il ne traduit rien d’autre que la désespérante permanence de la théâtralité de la comédie humaine mondiale.

¹³⁸⁷ Traduit de : « With this play, Montes Huidobro joins the ranks of these writers who criticize the actual situation of many Hispanics in the country by underlining that the great ‘melting pot’ of the US – where all races and ethnicities are welcome – is a myth. », C. Caballero, « Matías Montes Huidobro’s *Su Cara mitad* and José Triana’s *La Fiesta* : Exilic Performance and the Ghosts of Memory », *op. cit.*, p. 70.

¹³⁸⁸ Traduit de : « Habías pasado demasiado tiempo fuera en la sociedad capitalista, que eso corrompe, que lo había notado, en tu modo de arreglarte, en palabras sueltas que se te iban, y que después te llevabas la mano en la boca, haciendo un mohín teatral que habías copiado de alguna parte, en la Comedia Francesa, off Broadway, sabe Dios dónde. », M. Montes Huidobro, *Exilio*, *op. cit.*, p.101.

Depuis ses origines classiques jusqu'à ses modèles modernes, le théâtre à son miroir a su transformer la métaphore de la comédie du monde en un outil illustrant parfaitement et même précisément les idées reçues et les faux-semblants qui régissent les rapports entre tous les individus. Il est passé de la dénonciation de l'obsession du paraître et de l'importance du regard dans la haute société du dix-septième siècle à celle de l'amoindrissement du regard ou du « mal voir¹³⁸⁹» dont sont victimes l'ensemble des individus du vingtième siècle. À la comédie des mondains s'est ainsi substitué en fait ce que nous pourrions nommer plus généralement : la comédie des hommes. En se matérialisant et en proliférant de la sorte sur la scène du vingtième siècle, le symbole du masque des premières comédies intérieures a de surcroît considérablement accru la portée et la puissance de sa contestation sociale. Alors que chez Rotrou, Gougenot, Corneille ou Molière, le thème du masque ou du spectacle sociétal restait toujours secondaire et ponctuel au regard de la grande mascarade politique ou divine, et alors même qu'on pouvait encore souvent l'interpréter comme une sage invitation à déculpabiliser le désir mimétique des individus et à le vivre par procuration, il est devenu sur la scène moderne française et sa fille cubaine, un élément primordial condamnant on ne peut plus satiriquement ou violemment l'artifice sur lequel reposent tragiquement et irrémédiablement toutes les discriminations et les interactions humaines.

Pourtant depuis toujours, certaines pièces l'ont déjà suggéré, la forte dimension de critique sociale des pièces métathéâtrales françaises puis cubaines soutient aussi une incitation à l'action et à un réveil du spectateur afin de démanteler ces représentations qui endiguent et aveuglent immuablement les hommes. À partir du constat de l'instabilité ou de la disharmonie générale de la société, le théâtre à son miroir et ses homologues latins vont finalement proposer les moyens de réinventer un accord entre lui, l'homme et le monde. Loin de se figer en une peinture critique et stérile de la mascarade humaine ou de se complaire dans un narcissisme d'esthète, la structure du dédoublement dramatique va même devenir un formidable instrument de renouvellement du monde et exprimer ainsi une foi inédite en le sentiment de citoyenneté de chaque homme.

¹³⁸⁹ F. Noudelmann, *Beckett ou la Scène du pire*, op.cit., p. 128.

D) REFLÉTER LE CHAOS DU MONDE, GÉNÉRER UN NOUVEAU MONDE

Alors que chez Calderón, la dénonciation de la vanité du monde apparaît surtout comme une invitation à la bonté sur terre en vue du jugement dernier¹³⁹⁰, les premières comédies des comédiens français semblent se montrer un peu plus performatives, pour ne pas dire plus subversives, socialement. Si elles critiquent aussi l'artificialité de la société du paraître dans laquelle elles sont intégrées, c'est parfois aussi afin de montrer aux spectateurs que le désordre terrestre ambiant ou au contraire l'ordre et les représentations du système social contemporain ne sont pas tout à fait immuables. Au fil des siècles, les pièces métathéâtrales françaises qui exposent toujours le fait qu'être et paraître sont réversibles jusqu'au dernier moment dévient même de plus en plus explicitement l'organisation de leur société et incitent le public à croire qu'une mobilité ou du moins une réorganisation sociale est possible.

Dans *Le Véritable Saint Genest*, le fait que Genest se distancie de lui-même et de l'autorité du pouvoir monarchique afin de trouver la vérité de son être met tout d'abord au centre de la pièce une possibilité de changement ou de devenir social reposant sur la responsabilité et la volonté de prendre du recul et de tous les individus. Comme Saint Paul dans *L'Épître aux romains*, Genest indique au spectateur que seule la foi sauve finalement et non le fait d'être juifs, chrétiens, païen ou adepte de toute autre croyance ou doctrine. Pour les spectateurs français de 1645, vivant nous l'avons vu, un contexte politique fort mouvementé et proche de celui de la pièce de Rotrou, cette pièce devient donc déjà très clairement, si ce n'est une incitation à l'action, du moins une invitation à la conciliation entre les différentes communautés qui s'affrontent et déchirent alors la France.

De façon légèrement plus insidieuse, tout en reproduisant sur scène le spectacle théâtral de Clindor et le monde théâtral qui l'entoure, le théâtre autoréflexif de Corneille essaie peut-être d'établir une vision nouvelle du monde, ou d'esquisser un devenir plus ludique dans lequel la noblesse naîtrait justement de la capacité clindorienne à jouer des masques ou de la faculté pridamantienne de s'y abandonner.

Un peu plus tard, si Molière s'attache à souligner l'échec de M. Jourdain, ce n'est

¹³⁹⁰ A. Parker explique en effet que la force de l'*auto sacramental* de Calderón réside dans « its strength lies in its affirmation of the social bond », c'est-à-dire que « sa force réside dans l'affirmation d'un lien social ». Selon lui, chez Calderón, le thème de la comédie humaine est donc subordonné à un « *social purpose* » peu subversif. Cf. A. Alexander Parker, *The Allegorical Drama of Calderón : an introduction to the autos sacramentales*, op.cit., p. 151.

d'ailleurs pas forcément pour punir toute volonté de franchir les clôtures sociales. Le fait que le modeste Cléonte acquiert peu à peu d'authentiques qualités nobles, l'estime de nobles véritables, ainsi que la satisfaction de ses aspirations à la noblesse prouve plutôt que Molière est loin d'être un partisan farouche du conservatisme social figeant la société dans une structure hiérarchisée. Soucieux de satisfaire son public composé de nobles de cour fort imbus de leur supériorité, la réelle position sociale de ce fils de bourgeois qu'était lui-même Molière demeure finalement toujours quelque peu ambiguë, si bien que rien n'interdit de penser, qu'en proposant dans *Le Bourgeois Gentilhomme* des personnages, apprenant comme Cléonte sans ridicule, et même, avec noblesse, à jouer des signes et des apparences de la haute société, Molière ne suggérerait pas aussi son désir d'accroître la mobilité sociale et d'établir une nouvelle société. Robert Abirached semble même le confirmer lorsqu'il écrit :

Il est infiniment probable que Molière propose une image positive de la société ou plus exactement, l'image d'une société à établir et à défendre. Si ses contours sont un peu flous (Molière n'est pas un idéologue) on discerne tout de même qu'elle doit être établie sur la raison, la mesure, la liberté de l'individu, un ordre éprouvé par le bon sens. C'est le premier rêve peut-être d'un monde fondé sur les valeurs d'une bourgeoisie qui commence à monter en face d'un univers aristocratique qui donne déjà des signes de vieillesse¹³⁹¹.

Autrement dit, et sans être révolutionnaire ou démocrate, dans *Le Bourgeois Gentilhomme* Molière semble souffler à son tour au spectateur que les comédiens ne sont pas les seuls à revendiquer un monde de l'apparence et qu'il est possible de jouer, à leur image ou à celle de Cléonte, adroitement et subtilement du paraître pour commencer à déplacer certains piliers figés des institutions et de la hiérarchie sociale.

Depuis Rotrou jusqu'à Molière, dans les enchâssements français baroques et classiques, le comédien et ses parures paraissent ainsi devenir non seulement un exemple de conciliation à appliquer pour pacifier la société mais aussi un modèle de progression sociale dont les hommes doivent s'inspirer pour compléter une représentation d'eux-mêmes en tant que personnages sociaux et finalement évoluer. En évoquant les costumes scéniques instaurant les travestissements et les élévations sociales dans les comédies des comédiens, Tomotoshi Katagi confirme aussi très clairement cette incitation du théâtre à son miroir à animer son jeu pour évoluer : « s'appuyant aussi sur l'art du paraître, les éléments accessoires apparaissent comme un moteur de ce dynamisme. Ce qui nous paraît

¹³⁹¹ R. Abirached, « Molière et la Commedia dell'arte : le détournement du jeu », in *RHT*, n°26, 1974, p. 223-228, cit. p. 228.

intéressant ici, c'est que la valeur accordée à « l'illusion » concurrence le plus souvent de la réalité sociale¹³⁹² ».

Néanmoins, il faut attendre le vingtième siècle pour que le théâtre à son miroir invite à transcender explicitement les catégories sociales et à s'engager dans une action sociale cette fois beaucoup plus globale et collective. De fait, il est frappant de remarquer que le rôle du peuple est beaucoup plus important dans l'adaptation du *Retablo de las Maravillas* de J. Prévert que dans celle de Cervantès. Alors que l'*entremés* cervantin en restait à la dénonciation des forces au pouvoir, J. Prévert invite à une rébellion immédiate contre la classe dominante puisque le deuxième acte de sa pièce s'achève sur un soulèvement du peuple qui envahit la scène et rue de coups les hauts dignitaires qui assistent au spectacle ! Selon Francisco Torres Monreal se donne ici sur scène de façon inédite « toute une dialectique de lutte des classes¹³⁹³ ». Cependant, après cet effort révolutionnaire, la dernière danse laisse place à une étonnante fraternité effaçant toutes les distinctions de classes sociales. En invitant à danser tous les spectateurs y compris les femmes aristocrates, le mendiant montre que la révolution doit aboutir moins à une revanche politique qu'à une société libre et unie autour du plaisir du spectacle. Au tomber de rideau, c'est donc surtout à une abolition des hiérarchies sociales et une construction de la société autour d'autres principes fondateurs et collectifs qu'invite la structure spéculaire de J. Prévert. Dans son étude de la pièce, F. Torres Monreal écrit d'ailleurs : « La société libre du futur doit être une société qui offre à l'homme la possibilité d'épuiser sa vie dans la jouissance du plaisir¹³⁹⁴. »

Quelques années plus tard, comme J. Prévert, dans *Les Bonnes*, J. Genet décide aussi de faire apparaître en plein jour une catégorie sociale jusqu'alors relativement méprisée, celle des domestiques. Les jeux de spéularité deviennent alors un outil propre à montrer que ces individus ne parviennent à exister qu'en jouant à être une autre et à être Madame. Bien qu'il soit impossible de résumer la pièce à une satire sociale ou à un contentieux d'employées face à leur patronne, le théâtre à son miroir de J. Genet sert ici largement une révolte d'individu de basse classe contre l'aliénation sociale qu'elles subissent et la tyrannie des maîtres. Lors des premières représentations de la pièce, Pol

¹³⁹² T. Katagi, « Tradition de la comédie des comédiens et stratégie du théâtre au XVII^{ème} siècle », in *Papers on French Seventeenth Century Literature*, n°33, vol. 17, 1990, p. 425-449, cit., p. 434.

¹³⁹³ Traduit de : « se da toda una dialéctica de enfrentamiento de clases », F. Torres Monreal, *J. Prévert / Teatro de denuncia y de Documento*, Murcia, op. cit, p. 25.

¹³⁹⁴ Traduit de : « La sociedad libre del futuro ha de ser una sociedad que ofrezca al hombre la posibilidad de agotar su vida en el goce del placer », *ibid.*, p. 78.

Gaillard soulignait même largement l'acte d'accusation et la portée subversive de cette pièce métathéâtrale : « Il y avait dans *Les Bonnes* [...] la matière d'une étude très dure, très âpre, violemment dénonciatrice d'un certain régime moral et social [...] qui pouvait avoir la vérité d'une étude clinique, la portée d'une révolte¹³⁹⁵. »

Que dire aussi du *Balcon*, présenté dans les éditions de La Pléiade comme une « dramaturgie du politique¹³⁹⁶ » ? Rappelons que le théâtre d'Irma a lieu au centre d'une révolution dont les échos et bruit de mitraillettes parviennent aux acteurs jouant justement sans cesse sur le renversement des principes de dominations et sur la dialectique hégélienne du maître et de l'esclave. Même si on découvre à la fin de la pièce que leurs révoltes ne conduisent qu'à un échec et que ces jeux dans les jeux, comme ceux de Madame et des bonnes n'existent pas en tant que faits ou êtres sociaux et ne restent qu'apparence et théâtralité, il faut rappeler que pour J. Genet, l'apparence a plus de solidité que la réalité. Dès lors, toutes ces révoltes jouées, rejouées et surjouées en permanence dans les pièces internes et externes deviennent vraiment « un signe de la nécessité, pour une explosion insurrectionnelle, de rester en perpétuel mouvement, et relance, refusant, toute institutionnalisation, toute installation¹³⁹⁷ ». Comme le dit Irma, il ne faut donc jamais laisser la révolte se figer et la révolte simulée doit être un moteur de dynamisme plutôt qu'un enfermement stérile. C'est bien ce que prouvent *Les Paravents* ainsi que *Les Nègres*, où J. Genet dénonce cette fois, comme nous l'avons vu, l'oppression des classes dominantes blanches en mettant en scène une rébellion de Noirs. Il écrit d'ailleurs dans sa préface :

L'art est le refuge le moins vil des esclaves. Mais il ne faut pas qu'il demeure désintéressé et destiné seulement à amuser les repos du seigneur. Il se justifie s'il incite à la révolte active, ou à tout le moins, s'il introduit dans l'âme de l'opresseur le doute et le malaise de sa propre injustice¹³⁹⁸.

Dans les œuvres cubaines, à chaque instant, le théâtre à son miroir semble reprendre la technique française en suggérant la révolte de l'individu contre l'oppression et l'autoritarisme du régime en place. Dans *El Chino*, par exemple, Palma s'indigne des agissements des hommes politiques et de la passivité de la population. Lorsque Sergio évoque les pratiques théâtrales choquantes de Robert, elle s'exclame : « et les manières du Ministre, elles ne te choquent pas ? Mais tu ne cesses de rire de ses facéties, ses facéties

¹³⁹⁵ Pol Gaillard, in *Les lettres françaises*, 2 mai 1947, p. 9.

¹³⁹⁶ Notice du *Théâtre Complet* de J. Genet, *op. cit.*, p. 1133.

¹³⁹⁷ *Ibid.*, p. 1143.

¹³⁹⁸ *Préface des Nègres* de J. Genet, par Michel Corvin, éd. Folio, *op. cit.*, p. 143.

insipides¹³⁹⁹. » Puis, elle dénonce l'inengagement de Sergio qui reste tranquillement chez lui à écouter la radio en pyjama au lieu d'agir : « Pendant que tu écoutes à la radio les dernières nouvelles du jour calé dans un fauteuil confortable¹⁴⁰⁰... » Enfin, lorsqu'il évoque l'une de ses missions, Palma répond ironiquement « dont dépend la paix du monde¹⁴⁰¹ » en l'invitant ainsi une ultime fois à des actions moins dérisoires et hypocrites ou moins théâtrales et plus réelles.

En outre, si, comme nous l'avons vu, dans *Les Nonnes*, É. Manet fustige, à la J. Genet, tous ceux qui ont peur de s'engager dans la révolution, dans *Un balcon sur les Andes*, sa structure spéculaire incite plus clairement encore à l'action sociale. En montrant que les textes théâtraux mis en scène par la troupe peuvent être changés à la demande des politiques ou en fonction des publics, É. Manet suggère que chaque spectateur peut à son tour choisir de changer le texte de la comédie politique du monde. Un regard attentif permet aussi de remarquer que malgré les divers changements, la structure profonde des textes de Blaise reste identique et présente toujours la rébellion d'un individu exploité envers une figure d'autorité oppressive. Phyllis Zatlin en conclut ainsi : « Si l'on souhaite donner à la pièce un sens subversif, son message réside dans la pièce de Blaise : il est temps pour le bandit amoureux de s'unir avec le peuple et de rejeter le mauvais mariage avec le dictateur militaire¹⁴⁰². » C'est aussi à fort juste titre que le critique Alain Leblanc écrit à propos de *Lady Strass* et du rebelle Manuel :

É. Manet parle, pour une fois, moins de ce qui périt que de ce qui naît. Et le personnage central de *Lady Strass* devient du même coup le symbole de l'homme nouveau, de l'insurrection contre toutes les formes de fascisme et d'oppression au delà du cadre géographique de l'Amérique latine¹⁴⁰³.

Quant à J. Triana, comment ne pas voir dans *La Noche de los asesinos*, une dénonciation de ceux qui sont incapables de se soulever contre une dictature patriarcale ? L'impuissance des trois rejetons a-t-elle d'autre but que de susciter une prise de conscience ou d'inviter à une révolte signant la reconquête de l'autonomie et de la liberté de tous ?

¹³⁹⁹ Traduit de : « y no te « chocan » las costumbres del Ministro ? Bien que te desvives por reírles las gracias, sus gracias insulsas. », C. Felipe, *El Chino*, op. cit., p. 50. On note d'ailleurs qu'ici que le mot « costumbres » renvoie aux coutumes mais aussi aux comédies de mœurs, transformant ainsi le Ministre en un acteur...

¹⁴⁰⁰ Traduit de : « Mientras oyes en la radio las últimas noticias del día arrellanado en cómoda butaca... », *ibid.*, p. 50.

¹⁴⁰¹ Traduit de : « De la que depende la paz del mundo... », *ibid.*, p. 51.

¹⁴⁰² Traduit de : « If the play is to be given a subversive meaning, the message lies in Blaise's play within the play : it is time for the bandit-lover to unite with the people and overthrow the bad marriage with the military dictator. », P. Zatlin, *The Novels and Plays of Eduardo Manet, an adventure in multiculturalism*, op. cit., p. 118.

¹⁴⁰³ Alain Leblanc, « Eduardo Manet et Roger Blin : *Lady Strass* après *Les Nonnes* ? », in *Le Quotidien de Paris*, 17-3-1977.

M. Montes Huidobro (sans qui notre tableau ne serait pas complet) semble confirmer que non :

Puisque le grenier est le lieu de la mascarade, de la simulation, que la peur sorte, qu'elle passe du rituel à l'action, du jeu à la réalité – ici aussi, comme dans le théâtre d'Arrufat l'opposition rite / action se traduit sémiotiquement par l'antinomie dedans / dehors – elle convertit Lalo, Cuca et Beba en des êtres inauthentiques, non spécifiques, incapables d'assumer leur liberté, et par conséquent de contribuer au destin du pays à travers leurs actes¹⁴⁰⁴.

Bien loin d'être un texte de simple dénonciation du régime en place, *La Noche de los asesinos* exprime clairement la volonté d'esquisser une troisième voix ou un nouveau monde. Avant même l'assassinat, le déplacement incessant des objets dans la pièce symbolise en effet un effort net pour penser et former une nouvelle organisation sociale et permet aussi à Kirsten F. Nigro de conclure :

Plutôt qu'un texte « antirévolutionnaire » je dirais que *La Noche de los asesinos* est utopique : un texte dramatique qui tente d'imaginer et de construire une meilleure réalité. Comme la cave / grenier de l'œuvre, ce théâtre est à la fois une image du monde et le générateur de nouveaux mondes¹⁴⁰⁵.

Depuis les premières comédies des comédiens français jusqu'aux pièces cubaines qui nous sont contemporaines, le théâtre à son miroir a ainsi montré qu'il était capable non seulement de refléter le chaos de la comédie des hommes mais aussi d'exposer au public les éléments nécessaires pour générer et établir un nouveau monde dans lequel toute l'organisation sociale serait totalement repensée.

Au terme de cette seconde partie de notre analyse, on voit donc que les significations politiques qu'on a attribuées à la structure dramatique du théâtre français à son miroir ont aussi considérablement évolué au fil de l'histoire. De la comédie de l'omnipotence divine à la comédie de l'absence divine sur scène et de l'orgueil humain, de la révélation encore amusée d'un état régi par une certaine théâtralité à la dénonciation d'un gouvernement tout à fait dénué de profondeur et de spiritualité réelle, du constat

¹⁴⁰⁴ Traduit de : « Puesto que el desván es el lugar de la mascarada, de la simulación, el miedo a salir fuera, a dar el salto del rito a la acción, del juego a la realidad – también aquí, como en el teatro de Antón Arrufat la oposición rito / acción se traduce semióticamente en la antinomia dentro / fuera – convierte Lalo, Cuca y Beba en seres inauténticos, inespecíficos, incapaces de asumir su libertad, y por lo tanto de contribuir al destino del país a través de sus actos », M. Montes Huidobro, *Persona, vida y máscara en el teatro cubano*, op. cit., p. 250.

¹⁴⁰⁵ Traduit de : « Mas que un texto “antirrevolucionario” yo diría que *La Noche* es utópico : un texto dramático que intenta imaginar y construir un mejor “real” ? Como el sótano / desván, de la obra, este teatro es a la vez una imagen del mundo y el generador de nuevos mundos. », K. F. Nigro, *Palabras más que comunes, ensayos sobre el teatro de José Triana*, Colorado, ed. Society of spanish and spanish american studies, 1994, p. 63.

d'une comédie sociale encore innocente et réservée à la haute société à la présentation des ravages que provoque cette théâtralité dans tout rapport à l'altérité, et enfin d'une invitation à la conciliation ou d'une timide incitation à l'action à un engagement net à la révolte collective ; bien plus nettement que son confrère espagnol, le théâtre à son miroir français a subi une réorientation politico-sociale doublée d'un accroissement conséquent de sa portée critique et subversive. Après avoir rêvé d'un paradis réel, après avoir montré l'homme se débattant sous la puissance de Dieu, le théâtre à son miroir français rêve en fait d'un paradis terrestre et réaffirme la foi profonde qu'il faut avoir en l'homme en tant que citoyen du monde. Ross Chambers le confirme aussi :

le thème de la comédie au château sera marqué d'un signe positif et apparaîtra comme un rêve d'évasion, un paradis artificiel remplaçant celui auquel on ne peut plus croire, paradis terrestre résultant du désir de changer de vie et offrant aux hommes le miracle d'une transcendance immanente¹⁴⁰⁶.

L'emprise moins grande de l'Église sur la société française du dix-septième et du vingtième siècle que sur sa consœur espagnole, l'obsolescence plus rapide sur notre territoire de l'idée d'un destin humain, réduit à respecter aveuglement la trame d'un scénario divin, bref, la prépondérance de l'intérêt privilégié que porte notre nation à l'étude de la raison humaine et de sa volonté toute puissante y est certes pour beaucoup, mais ne suffit pas à expliquer cette spécificité politico-sociale française. Les efforts de Lorca et de la Barraca, pour construire un théâtre populaire à vocation politique auraient dû produire, une évolution thématique et sémantique parallèle de la scène métathéâtrale espagnole. Si les jeux spéculaires espagnols en restent sur ce point au statut d'exemples isolés, s'ils ne prennent finalement pas vraiment racine sur la scène hispanique contemporaine, c'est en fait aussi et surtout, répétons-le, parce que dans l'Espagne de Franco, une censure politique et religieuse soutenue par de féroces critiques théâtraux sévit et fige toutes les aspirations politico-sociales des dramaturges espagnols. L'arrêt suivant témoigne clairement de cet acharnement étatique et législatif :

Le département de Censure de la Direction générale de Propagande auquel on doit la censure théâtrale par ordre du 15 juillet dernier, va étendre ses services, non seulement à la censure de nouvelles œuvres, mais aussi à la révision de répertoires, en accord avec la circulaire du sous-secrétaire de la Presse et de la Propagande du 31 janvier dernier [...]. À partir du 20 décembre, toute œuvre ou spectacle donné devra disposer d'une attestation de censure, quelque soit son caractère, à l'exception seulement des œuvres considérées comme classiques¹⁴⁰⁷.

¹⁴⁰⁶ R. Chambers, *La Comédie au château, contribution à la poétique du théâtre*, op. cit., p.15.

¹⁴⁰⁷ Traduit de : « La Sección de Censura de la Dirección general de Propaganda a la que corresponde la censura teatral por Orden de 15 de julio pasado, va a tender, no solo a la censura de obras nuevas, sino a la revisión de repertorios, de acuerdo con la Orden circular de la Subsecretaria de Prensa y Propaganda, fecha 31 de enero pasado [...] A partir del 20 de diciembre, cualquier obra o espectáculo que se represente deberá

De surcroît, la liberté de ton et l'intérêt pour la dimension politique du théâtre à son miroir ne peuvent être aussi prégnants dans une Espagne, où une grande part de la population tente encore de composer pour sa survie avec les tickets de rationnement et ne recherche alors qu'un théâtre léger d'évasion l'éloignant de ses préoccupations quotidiennes, une Espagne où, rappelons-le ici aussi, le théâtre coûte encore cher et reste un plaisir privilégié des classes bourgeoises, les classes populaires préférant évidemment, lorsqu'elles peuvent se le permettre, se rendre au cinéma dont le coût est moins élevé.

En France, en revanche, depuis 1920, l'aventure du TNP (Théâtre National Populaire) bat son plein et fait le pari de faire venir pendant de longues années au théâtre un public populaire, à des prix peu élevés. Enfin, parce que dans notre répertoire, contrairement aux œuvres fortement partisans surgissant sur le territoire espagnol¹⁴⁰⁸, le motif politique vise moins à entériner la lutte des classes et les tensions sociales, ou à renforcer les clivages politiques artificiels, qu'à dénoncer l'artificialité sur laquelle repose le système des classes et des discriminations sociales ; parce qu'il tente surtout de créer, comme chez J. Prévert, un théâtre du Peuple Français, ni bourgeois ni prolétaire, qui rassemble tout le macrocosme sociétal et fédère la communauté civique et nationale, lui seul, parvient à franchir la loi et à proposer comme le dit Bernard Dort, une foi en un « théâtre ontologiquement politique¹⁴⁰⁹ », prenant aujourd'hui volontiers le nom de « théâtre citoyen ». Voilà donc pourquoi le théâtre à son miroir français présente une dimension politico-sociale plus prégnante, et pourquoi seule sa critique de la théâtralité du monde, si anhistorique et universelle, transcendera ses frontières et atteindra des pays assoiffés du désir de changer leur macrocosme sociétal tout en échappant aux fausses valeurs et à l'embrigadement idéologique des régimes en place. Mais si ce procédé dramatique allégorique spéculaire s'exporte, c'est aussi, et peut-être surtout, parce qu'il renvoie à une autre signification universelle et fondamentale et située en dehors de lui-même, c'est parce qu'il parvient à révéler une seconde illusion inhérente à l'homme considéré dans son individualité cette fois : celle de l'identité.

disposer de la hoja de censura, cualquiera que sea su carácter, hecha excepción solamente de las obras consideradas clásicas », cit. in César Oliva, *El Teatro desde 1936*, Madrid, ed. Alhambra, 1989, p. 83.

¹⁴⁰⁸ On pense notamment à la reprise du *Retable des Merveilles* par R. Dieste.

¹⁴⁰⁹ Bernard Dort, « La vocation politique », in *Esprit*, numéro spécial, mars 1965, rééd. dans *Théâtre, essais*, Paris, éd. Point, 1986, p. 233-248, cit. p. 233.

III. REPRÉSENTATIONS ENCHÂSSÉES DU MYSTÈRE DE L'HOMME ET DE L'INTIMITÉ MYSTÉRIEUSE DU MOI

A) DES PREMIÈRES INTUITIONS DU *THEATRUM MENTIS*¹⁴¹⁰ À LA DÉMONSTRATION DES DIFFÉRENTES INSTANCES DE LA PSYCHOLOGIE HUMAINE

Bien que, comme dans *La vida es sueño* de Calderón, il n'y ait, à proprement parler aucun songe dans l'adaptation française de Brosse des *Songes des hommes esveilleez*, dès ce titre, notre dramaturge exprime sa volonté d'utiliser le théâtre à son miroir afin de servir une profonde réflexion sur les rapports entre le théâtre et l'imaginaire. Contrairement à son modèle calderonien et à l'adaptation de Boisrobert intitulée *La vie n'est qu'un songe*¹⁴¹¹, qui utilisaient surtout le thème du songe pour illustrer la vanité de l'existence, des pulsions¹⁴¹², des sentiments, et même de la raison humaine à l'égard de la profondeur et de la pérennité de l'existence divine, le titre de Brosse suggère d'emblée que ses jeux dramatiques sur l'illusion onirique soutiendront une minutieuse analyse des phénomènes psychiques habitant la conscience humaine ainsi que l'expérience du songer. Dès le lever de rideau donc, le métathéâtre et les glissements entre illusion et réel ou être et apparaître des personnages de Brosse révèlent et matérialisent sur scène une phénoménologie et une typologie détaillée des états imaginaires et des confins de la conscience humaine. Lorsque par exemple Cléonte, associe le premier spectacle intérieur auquel il assiste à un songe, il commence déjà à démontrer que son âme est habitée et gouvernée non seulement par sa

¹⁴¹⁰ Rappelons que l'expression de *theatrum mentis* a été utilisée par Jean Pierre Sarrazac afin de caractériser un théâtre centré sur le sujet où il est question de « ne faire apparaître cette même vie humaine qu'à travers une série d'associations subjectives et d'actions fragmentaires où l'onirisme prend une large part ». Cf. J. P. Sarrazac, *Théâtres intimes*, Paris, éd. Actes Sud, coll. « Le temps du théâtre », 1989, p. 70-71. La formule a ensuite été maintes fois reprise. On pourra néanmoins consulter sur le sujet notamment l'ouvrage de Serge Bonnevie intitulé *Le sujet dans le théâtre contemporain*, Paris, éd. L'Harmattan, 2007, p. 94-98 ainsi que celui de Georges Banu, *Le Rideau ou la fêlure du monde*, Paris, éd. Société Nouvelle Adam Biro, 1997, p. 144.

¹⁴¹¹ François Le Métel de Boisrobert, *La vie n'est qu'un songe*, in *Les Nouvelles héroïques et amoureuses de Monsieur l'Abbé de Boisrobert*, Paris, éd. Pierre Lamy, 1657.

¹⁴¹² Comparant d'ailleurs Sigismond à Oedipe, Huê Ly-Thanh parle d' « une formulation assagie des pulsions », in *Le réveil en tous ses états, une approche clinique et littéraire*, Paris, Éd. L'Harmattan, 2010, p. 35.

raison mais aussi par les très puissantes forces de son imagination :

Je sais, que le sommeil dans ces impressions
Se règle à nos humeurs, et suit nos passions,
Qu'il accommode au temps, aux personnes, et aux âges,
Qu'un vieillard songera des eaux et des naufrages,
Un jeune homme des jeux et les vrais amants se
Figurent des feux et des embrassements :
Cléonte assurément c'est un mauvais songe¹⁴¹³.

Puis, Du Pont et Lucidan confondent à leur tour espace théâtral et espace psychique ou intériorité et extériorité. La théâtralisation brossienne de ces deux autres quiproquos entre illusion comique liée aux manifestations extérieures diverses (spatiales, visuelles, auditives) et illusion due aux effets de l'imagination, renforce alors l'idée que l'âme humaine est aussi une illusion ou une scène de théâtre, sur laquelle jouent et agissent en réalité en permanence plusieurs puissants personnages invisibles. Déjà ici, et de façon inédite, le théâtre dans le théâtre de Brosse prolonge les traités sur le pouvoir de l'imagination de Loyer¹⁴¹⁴ et Gaffarel¹⁴¹⁵, et exploite désormais la métaphore de l'illusion du monde afin de porter atteinte aux limites élémentaires par lesquelles se définit habituellement l'unité de l'identité du sujet. Florence Dumora le confirme en écrivant :

Le labyrinthe qui fait toute la machination et dans lequel s'enlace inextricablement Lucidan représente aussi bien les rudiments d'un théâtre que les détours de l'âme. Pour les spectateurs extérieurs, la théâtralisation, [...] est au contraire fondamentalement explicative, elle défroisse les plis de la psyché [...]. Elle expose les théories psycho-physiologiques, c'est sa fonction optique, et dévoile l'étayage des motifs fantastiques sur ces mêmes théories psycho-physiologiques, c'est sa fonction critique¹⁴¹⁶.

Enfin, lorsqu'au tomber de rideau, Brosse montre que Lisidor est, cette fois, si conscient de l'illusion dramatique qu'on lui présente, qu'il en vient à en surestimer son pouvoir, à ne plus accorder de crédit à sa raison, et à considérer tout ce qui l'entoure (y compris la femme qu'il aime) comme une projection de ses désirs sur une représentation théâtrale, il achève de montrer que le Moi de l'homme connaît des états psychiques et psychologiques limites qu'il ne maîtrise absolument pas. Grâce à l'ultime confusion de Lisidor, le théâtre à son miroir de Brosse confirme sa capacité à conduire le public à mesurer le mince contrôle qu'il exerce sur sa propre raison et à découvrir ainsi un doute, une fissure, pour ne pas dire, une profonde faille identitaire. Contrairement à ce

¹⁴¹³ Brosse, *Les Songes des hommes esveilleez*, op. cit., II, 5, p. 46.

¹⁴¹⁴ Pierre Le Loyer, *Le Discours des spectres ou Visions et apparitions d'esprits comme anges, démons et âmes se montrant*, Paris, éd. Nicolas Buon, 1608.

¹⁴¹⁵ Jacques Gaffarel, *Curiositez inouyes sur la sculpture talismanique des Persans, horoscope des patriarches et lecture des estoilles* ; s. l. n. d., rééd., Paris, éd. H. Du Mesnil, 1629.

¹⁴¹⁶ F. Dumora, *L'Œuvre nocturne : songe et représentation au XVII^e siècle*, op. cit., p. 406.

qu'envisageait Descartes, il comprend alors qu'il s'avère, *in fine*, impossible d'isoler la pensée rationnelle de l'imagination sensible car toutes deux sont intimement liées dans les transferts entre l'intériorité et le monde extérieur et toutes deux forment cet étrange et mystérieux monstre qu'est l'identité du Moi.

Dans ce travail serré des liens entre espace mental et scène théâtrale, Brosse anticipe ici les travaux de Molière. Dans *Le Malade imaginaire*, chaque spectacle intérieur devient finalement un outil contribuant à la révélation de la théâtralité de la conscience humaine. Le divertissement égyptien, la comédie de la mort et la cérémonie finale du médecin pour rire qu'Argan prend pour véritable, suggèrent tous que la maladie d'Argan est également une fiction, un spectacle que l'imagination du vieil homme se donne aussi sans qu'il s'en rende compte. Dans son ouvrage consacré au « cas Argan », P. Dandrey¹⁴¹⁷ souligne d'ailleurs à plusieurs reprises, nous l'avons vu, qu'Argan est le premier acteur, le premier spectateur et surtout le premier dupe de la comédie qu'il se joue ! À la suite de Brosse, Molière suggère donc encore ici, de façon étonnamment précoce, que la conscience de l'homme est également un théâtre dans lequel nous tenons parfois un ou des rôles dont nous n'avons pas conscience.

Quelques années plus tard, les jeux de miroirs moliéresques étendent à leur tour leur destructive réflexion aux certitudes philosophiques sur lesquelles repose ce microcosme qu'est la conscience ou l'identité individuelle. Dans chacune des œuvres spéculaires de Molière, les reflets créés par la technique des rôles dans le rôle, interrogent d'abord la place que tient le Je, la conscience et la conscience de soi du sujet dans les systèmes dramaturgiques et philosophiques. Dans *Le Bourgeois Gentilhomme*, Marie-Claude Canova-Green a par exemple bien montré qu'en tentant vainement de jouer le rôle d'un Gentilhomme dans les mises en abyme que constituent notamment la petite chanson de Jeanneton, le menuet et l'habillement en cadence, le personnage de M. Jourdain révèle surtout son incapacité à assimiler complètement sa fantasmagorique image et à quitter entièrement son essence bourgeoise. Autrement dit, il transforme la pièce entière en une vaste exposition de la dislocation profonde de son identité. « Au fond, écrit Georges-Arthur Goldschmidt, la vanité de Monsieur Jourdain, n'est rien d'autre qu'une fondamentale incertitude d'être [...]. Son identité est aspiration¹⁴¹⁸. »

¹⁴¹⁷ P. Dandrey, *Le « Cas » Argan : Molière et la maladie imaginaire*, op.cit.

¹⁴¹⁸ Georges-Arthur Goldschmidt, *Molière ou la Liberté mise à nu*, Paris, éd. Julliard, 1973, Belfort, rééd. Circé, 1997, p. 143-144.

Mieux encore, dès cette comédie des comédiens qu'est *L'Impromptu de Versailles*, chacun des acteurs oppose explicitement son « moi théâtral » au sien propre et ironise ainsi également sur l'usage du Je que prétend faire toute pièce ou même tout discours organisé sur les idées. « Pour moi », commence par dire Mademoiselle du Parc, « je vous déclare que je ne me souviens pas d'un mot de mon personnage¹⁴¹⁹ ». Ce à quoi Mademoiselle de Brie ajoute : « Je sais bien qu'il me faudra souffler le mien d'un bout à l'autre¹⁴²⁰. » Et à Mademoiselle Béjart de poursuivre cette surprenante accumulation de pronoms autoréflexifs disjonctifs : « Et moi, je me prépare fort à tenir mon rôle à la main¹⁴²¹. » Ce concerto en « moi » majeur, comme nous l'avons constaté, Molière le parachève en faisant jouer toute la troupe et lui-même sous leurs propres noms et donc sous l'image de leur Moi réel ! De la sorte, parmi les dix-huit rôles que joue Molière, se trouve aussi celui du propre rôle de Molière se subdivisant encore en auteur, metteur en scène, théoricien, acteur et même en mari. La mise en scène dans son théâtre du reflet éclaté de lui-même, redoublé par l'irréductible jeu existant encore entre cette imitation artistique et son être véritable, illustre donc idéalement la multiplicité de sens et de positions qu'occupe le Je, selon Molière. Face à l'unicité de l'ego revendiquée par le philosophe cartésien, le dramaturge montre que le Je est toujours un jeu de rôles assumés dans les différentes circonstances où il se trouve et où l'on fait appel à lui.

De l'éloge de l'illusion de l'altérité à l'éloge de l'illusion de l'identité et de la révélation de la comédie du monde à l'intuition du *theatrum mentis*, les rayons des miroirs moliéresques ont ainsi destitué la certitude du Je invariant sur lequel repose un pan conséquent de la philosophie du moment. Après avoir posé la question fréquente sur la scène espagnole aurique et sur la scène française classique du « Que suis-je ? », ils posent la question du « Qui suis-je ? » et révèlent que nous sommes des êtres de fiction, mais aussi des êtres en question.

Si les jeux spéculaires des *comedias* espagnoles exhibaient aussi la coexistence de contraires et de forces opposées dans la conscience de l'être humain, si elles posaient aussi la question du règne de la rationalité et du Moi dans les comportements des hommes, il va sans dire que seuls les auteurs français ont eu l'audace de s'émanciper autant de ces modèles théocentriques afin d'exhiber, cette fois, au premier plan de la scène, cette question et de lui donner un angle nettement plus anthropomorphique. Seuls Molière et

¹⁴¹⁹ Molière, *L'Impromptu de Versailles*, op.cit., scène 1, p. 822.

¹⁴²⁰ Ibid., p. 822.

¹⁴²¹ Ibid., p. 822.

surtout Brosse ont su transformer la structure métathéâtrale aurique en un outil de doute sur l'unité du sujet, renouant ainsi étonnamment avec leur propre tradition nationale et profane des moralités¹⁴²². À l'illusion de l'humanité, révélant la certitude d'une réalité supérieure au regard de laquelle le monde n'est qu'un théâtre, la vie humaine qu'un rôle, et les hommes que des acteurs d'une pièce dont le dénouement est invariablement la mort, ces deux auteurs ont magistralement ajouté l'illusion de l'intimité en révélant que la conscience n'est aussi qu'un théâtre, l'identité qu'un rôle, et que les puissances de l'imagination et de la raison ne sont finalement tous que des acteurs d'une pièce dont le dénouement est incontestablement une quête existentielle et identitaire individuelle. Si, au dix-septième siècle, ces exemples en restent cependant encore au statut de formidables *hapax* et que la majorité des jeux spéculaires français s'en tiennent encore, comme le suggère constamment la critique¹⁴²³, à la révélation de la théâtralité du macrocosme social que nous avons étudiée précédemment, au vingtième siècle, ils se focalisent cette fois massivement sur l'artificialité du microcosme individuel.

En passant d'un siècle à l'autre, comme dans un effet de travelling optique, l'angle de vue se réduit, si bien que la révélation de la comédie du monde qui caractérisait la majeure partie des pièces baroques cède complètement sa place à l'exploration de ce *theatrum mentis* qu'est le psychisme humain. Le théâtre à son miroir devient alors un véritable et indéniable outil clinique au service de l'introspection psychologique.

Dès le début du vingtième siècle, lorsque Claudel enchâsse un castelet présentant les songes d'un prisonnier, il utilise le théâtre dans le théâtre comme une parfaite méthode d'investigation clinique pour décrire la spectaculaire complexité des processus psychologiques de l'homme. Lors de leur apparition sur la petite scène, la Lune, cette « Reine des Songes¹⁴²⁴ », puis les autres créatures marionnettiques démontrent d'abord très

¹⁴²² Toutes proportions gardées, l'utilisation française du théâtre dans le théâtre pour révéler le théâtre de la conscience humaine prolonge et s'émancipe en effet aussi du genre théâtral français éminemment des moralités dont les allégories suggéraient déjà au spectateur la division et le drame intérieur de chaque individu et le caractère problématique de la notion de sujet.

¹⁴²³ Anca Burca n'évoque pas en effet ces prémisses de réflexion identitaires dix-septiémistes et semble situer l'émergence de ces significations spéculaires au vingtième siècle lorsqu'elle écrit : « Si autrefois l'homme se pavane sur le « théâtre du monde » le temps d'un instant, portant le masque de l'unique rôle prédestiné, au XX^e siècle, il est confronté avec une véritable implosion de son identité. Cette crise d'un « Moi » protéiforme implique une conséquence essentielle : du plan de la confrontation extérieure avec la réalité, le problème de l'être et du paraître descend dans les profondeurs les plus intimes de l'esprit humain. », in Anca Burca, « Le Théâtre face au miroir. Structures et Significations de l'auto-référentialité dans quelques pièces contemporaines », Mémoire de DEA sous la direction de Joseph Danan, Université de Paris III, 1996-1997, p. 47.

¹⁴²⁴ Claudel, *L'Ours et la Lune*, op. cit., p. 10.

clairement la nature contradictoire et justement irrationnelle des pensées qui traversent un homme pendant son sommeil. Sans sourciller, par exemple, l'Ours de ses songes se déclare mort puis, Ours bien vivant, et enfin homme d'affaires et renvoie ainsi d'emblée le règne de la raison toute puissante sur le psychisme humain, au rang des antiquités.

Plus intéressant et novateur encore, on découvre ensuite que les marionnettes claudéliennes dramatisent très précisément le jeu de forces psychologiques existant entre le conscient du personnage principal, équivalant à sa situation réelle de prisonnier chargé de prendre les températures à minuit dans un pavillon de contagieux, son inconscient, renvoyant tant à de doux souvenirs qu'à des moments terribles et cruels, et son Surmoi¹⁴²⁵ symbolisé par exemple par l'amputation de l'Aviateur. Même si, sous la forme de multiples personnages, les souvenirs d'Hostiaz, de son fils, de sa femme et toutes les forces enfouies de l'esprit du prisonnier parviennent à affluer et à prendre inexplicablement vie sur la petite scène enchâssée, même si le Chœur note poétiquement : « Voilà ce que c'est que de parler des gens pendant qu'ils dorment et ne tiennent à rien, l'âme autant molle que deux pétales de fleurs de pois. Cela les fait aussitôt accourir comme des papillons¹⁴²⁶ », la fiction intérieure de Claudel montre en effet que ces premières se heurtent toujours à ce que l'Ours nomme « l'interdiction de séjour¹⁴²⁷ », c'est-à-dire à cette censure rappelée aussi constamment par le jeu sur l'isolateur, cet accessoire scénique permettant d'isoler un personnage et de ne pas lui faire entendre « ce qui ne le regarde pas¹⁴²⁸ ».

Ainsi, le personnel marionnettique de Claudel, ses intrigues et ses artifices scéniques participent ici pleinement à un processus théâtral global d'exploration du sujet révélant qu'il existe non plus seulement de vagues et fortes puissances de l'imagination mais bien des tendances inconscientes censurées. N'est-ce pas d'ailleurs cette force irrationnelle de l'inconscient, perceptible dans le sommeil, que la Lune évoque lorsqu'elle s'exclame ironiquement : « On dirait bien que vous êtes si raisonnables, vous les hommes ! Il n'y a qu'à voir ce que le sommeil fait du plus grave d'entre vous et moindre de mes rayons qui lui caresse le bout du nez¹⁴²⁹ » ? Une chose est sûre en tout cas, le spectacle de la « Vie¹⁴³⁰ » que La Lune veut à tout prix donner en spectacle au prisonnier, cette Vie

¹⁴²⁵ Sigmund Freud, *Au-delà du principe de plaisir* (1920), Paris, éd. Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2010, et *Le Moi et le Ça* (1923), Paris, éd. Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2010.

¹⁴²⁶ Claudel, *L'Ours et la Lune*, op. cit., p. 44. Juste avant, au moment où le Rhabilleur arrive, il dit aussi « Encore un de ces hôtes inexplicables et spontanés comme nous en suscitons souvent », *ibid.*, p. 31.

¹⁴²⁷ *Ibid.*, p. 53.

¹⁴²⁸ *Ibid.*, p. 21.

¹⁴²⁹ *Ibid.*, p. 15.

¹⁴³⁰ *Ibid.*

avec une majuscule, n'est bien rien d'autre, lui, que le drame de la propre vie intérieure et psychologique de ce dernier.

En donnant ainsi des équivalences visibles aux images intérieures du rêve et à la complexité de nos mécanismes psychologiques, en prouvant que le psychisme de l'homme est aussi un théâtre dans lequel des acteurs ou des pantins doivent cohabiter et composer avec l'Autre castrateur l'habitant également, le théâtre à son miroir de Claudel ouvre alors un véritable bal métapsychodramatique sur la scène du vingtième siècle. À peine un an plus tard, P. Albert-Birot esquisse une seconde danse, au cours de laquelle il utilise cette fois le castelet et la marionnette comme attelles au service d'une extériorisation libératrice de son propre Moi. Dès le prologue, il annonce : « Marionnette à la tête de bois / Je crois en toi / C'est sur ta scène sans fond / que l'on joue les drames les plus *profonds*¹⁴³¹. »

Puis, il trouve un artifice scénique pour que son porte-parole de l'esprit nouveau marionnettique, le poète Matoum, porte en lui un double néfaste, un génie du Mal nommé Tévibar, justement afin de mettre en scène et d'exorciser le cercle des forces intimes contraires et négatives qui l'enserrent. On en veut pour preuve le fait que les vers médiocres de ce faux poète qu'est Tévibar sont aussi ceux de P. Albert-Birot. Quelques années plus tard, ce dernier, pour qui « l'art commence ou finit l'imitation¹⁴³² », les recueillera dans le recueil *La Lune ou Le livre des poèmes* et les sous-titrera « JEU IMITATION », soulignant aussi leur superficialité. Grâce à l'invention de cette marionnette double, P. Albert-Birot dramatise donc parfaitement sa conscience de l'existence d'une dualité intérieure ou d'une duplicité d'impulsions créatrices. Il montre, *via* sa petite scène, que loin de se réduire à l'unique ou à un centre monolithique, la conscience de chaque auteur ou son identité créatrice, est aussi un microthéâtre où a lieu non seulement un combat mouvementé et nécessaire entre la raison et l'imagination mais aussi une guerre intestinale entre ces mêmes forces latentes et duelles de l'imagination. Joëlle Jean résume cette image d'un Moi dissocié révélée par ces multiples créatures marionnettiques enchâssées en écrivant finalement : « D'emblée, l'œuvre de Pierre Albert-Birot apparaît à la fois comme une œuvre du Je omniprésent et comme une œuvre de Jeu, un œuvre où sans fin le Je joue¹⁴³³. »

¹⁴³¹ P. Albert-Birot, *Matoum et Tévibar*, op. cit., p. 59.

¹⁴³² Déformation probable d'une citation d'Oscar Wilde par P. Albert-Birot in, « Guignol, école dramatique » in *Les Cahiers idéalistes*, nouvelle série, n°2, mai 1921, p. 100-102, cit., p. 101.

¹⁴³³ Joëlle Jean « La Règle du je(u) chez Pierre Albert-Birot », in P. Albert-Birot, *Laboratoire de modernité, les états poétiques, Poème inédit, colloque de Cerisy*, Madeleine Renouard (dir.), Paris, éd. Jean-Michel Place, coll. « Surfaces », 1997, p. 197 à 208, cit. p. 197.

Bien qu'en tant que double de l'homme, doublée par le manipulateur, la marionnette facilite la projection psychologique de l'auteur, du montreur et du spectateur, bien qu'elle serve parfaitement et aisément la volonté des dramaturges modernes d'explorer le fond secret du Moi et ses mécanismes, les jeux spéculaires marionnettiques n'ont pas le monopole de cette plongée dans les arcanes de l'ego et de la conscience humaine.

En prenant le relais de *L'Impromptu de Versailles* et en décidant à son tour de se mettre en scène sous son propre nom dans *L'Impromptu de l'Alma*, E. Ionesco exhibe aussi, dans son théâtre, le reflet de la profonde dualité de son Moi réel, toujours redoublé par l'irréductible jeu existant entre cette imitation artistique et son être véritable.

Plus encore, en montrant ensuite, dans un mélange unique de sérieux et de non sérieux, que sous l'influence des Bartholoméus, son personnage de Ionesco est lui-même tout en ne l'étant plus¹⁴³⁴, il accroît et démultiplie encore cette idée moliéresque selon laquelle le Je répond toujours à de multiples jeux de rôles assumés dans les différentes circonstances où il se trouve. Dès lors, E. Ionesco parodie ici non plus seulement l'unicité du sujet sur laquelle reposait la philosophie classique mais aussi le jargon philosophique, la psychologie grossière et la dialectique moderne, en insinuant qu'ils réduisent encore trop souvent le Je à une simple et naïve duplicité. Tel est le sens majeur de cette savoureuse réplique déjà citée de Bartholoméus I, à Ionesco : « C'est-à-dire, on est dedans quand on est dehors, dehors quand on est dedans [...]. Et dialectiquement, c'est : l'être-dans-le-coup-hors du coup. (*Aux deux autres Bartholoméus*) C'est aussi l'être du non étant et le non-étant de l'être dans le coup¹⁴³⁵... »

Au terme de son parcours critique, E. Ionesco utilise cette ultime « arme » spéculaire qu'est son adaptation de la *mojiganga* espagnole afin d'exposer au public, dans un élan de sincérité unique, les liens intimes entre la complexité de son intériorité psychologique et l'aspect bigarré de son théâtre : « Le théâtre, est, pour moi, la projection sur scène du monde du dedans : c'est dans mes rêves dans mes angoisses, dans mes désirs obscurs, dans mes contradictions intérieures que, pour ma part, je me réserve le droit de prendre cette matière théâtrale¹⁴³⁶. » Aucun doute, donc, son théâtre à son miroir a beau se moquer de la « spectato-psychologie¹⁴³⁷ », il lui permet bien de montrer que le théâtre qui se joue sur scène est une représentation analytique du théâtre qui se joue à l'intérieur de

¹⁴³⁴ Voir la sous-partie de notre étude intitulée *Critique nouvelle de l'auteur et vanité de l'acte d'écriture*.

¹⁴³⁵ E. Ionesco, *L'Impromptu de l'Alma*, op. cit., p. 432.

¹⁴³⁶ *Ibid.*, p. 465.

¹⁴³⁷ *Ibid.*, p. 447.

son être, conflit dramatisé que le spectateur est invité à reconnaître comme représentation de ses propres tensions et déchirements intérieurs.

Quelques années plus tard, dans *La Soif et la Faim*, l'opposition entre le réseau d'images d'enfermement de la fiction intérieure *Des Messes noires* de « La Bonne Auberge », matérialisé par les cages, la foule ou les barreaux ; et celui de la pièce-cadre, renvoyant au contraire à la lumière, via la terrasse, les montagnes arides du second épisode ou encore la présence de Marie extra-muros, n'aura d'autre fonction que de révéler encore la multiplicité de tensions contraires qui habitent et forment selon E. Ionesco, et son maître Jung, la base de la vie psychique des êtres.

Dans, *Victime du devoir*, lorsque le porte-parole de l'auteur réfléchit sur la possibilité d'un renouvellement du théâtre, il dit justement :

Je rêve d'un théâtre irrationaliste [...] Il est nécessaire de tenir compte de la nouvelle logique, des révélations qu'apportent une psychologie nouvelle... une psychologie des antagonismes... *une psychologie dynamique*... Nous ne sommes pas nous-mêmes... Il n'y a en nous que des forces contradictoires ou non contradictoires¹⁴³⁸...

Au théâtre de caractère fondé sur le présupposé d'une personnalité vue comme objet monolithique et unitaire, les jeux de specularité de E. Ionesco opposent donc à leur tour un théâtre qui plonge dans les profondeurs du Moi-énigme et reproduit le drame universel ou l'aventure multiforme de nos pulsions intérieures et de nos forces contradictoires.

J. Genet, quant à lui, nous l'avons vu en partie, suggère les différents Moi possibles grâce à la technique spéculaire des multiples changements de rôles de ses personnages et à la perte progressive de l'identité qu'elle entraîne. Dans *Les Bonnes*, on lit ainsi :

CLAIRE : Tu as essayé de la tuer.

SOLANGE : Tu m'accuses ?

CLAIRE : Ne nie pas. Je t'ai vue. (*Un long silence.*) et j'ai eu peur. Peur, Solange. À travers elle, c'est moi que tu vises. C'est moi qui suis en danger. Quand nous accomplissons la cérémonie je protège mon cou. (*Un long silence. Solange hausse les épaules.*)

SOLANGE, *décidée* : C'est tout ? Oui, j'ai essayé¹⁴³⁹.

En prenant ici sa sœur pour le personnage qu'elle joue, Solange révèle à son tour que ce que nous appelons identité n'existe pas en réalité, qu'il ne s'agit que d'une juxtaposition de rôles et d'une superposition d'illusions. Nous pouvons être Claire une minute et ne plus l'être la minute d'après, nous pouvons être bonnes un jour et Madame le jour suivant. Notre Moi apparaît toujours comme un imagier multiple ou un costume de scène endossé par un nombre d'acteurs incalculables et insaisissables.

Enfin, S. Beckett détruit le mythe du Moi unique et de l'individualité de chaque être humain en mettant en scène des personnages restant au contraire toujours conscients de

¹⁴³⁸ E. Ionesco, *Victimes du devoir*, op. cit., p. 242.

¹⁴³⁹ J. Genet, *Les Bonnes*, op. cit., p. 141.

leur propre théâtralité. Dans *Fin de partie* en effet, le rideau se lève sur ces paroles de Hamm : « À [...] À moi. [...] De jouer¹⁴⁴⁰. » Quelques secondes auparavant, en retirant la couverture de son maître, Clov avait d'ailleurs déjà symboliquement levé le rideau de la scène intérieure et marqué le début de sa représentation quotidienne. Hamm, Clov, puis Nell qui se dédouble enfin lorsqu'il évoque sa « comédie » quotidienne¹⁴⁴¹, sont donc tous conscients du fait que le Moi qu'ils incarnent sur scène n'est qu'un personnage choisi dans tout le personnel dramatique qui habite et constitue réellement leur théâtre psychique.

Dans les années 30, sur la scène espagnole, les jeux spéculaires d'*El Público* de Lorca exprimaient aussi un désir d'explorer le Moi et ses mécanismes. Cet auteur espagnol définissait même déjà cette pièce comme : « "le miroir du public" », [...] expos[ant] sur la scène le drame réel que chaque spectateur peut avoir profondément en tête pendant qu'il regarde distraitemment la représentation, le plus souvent sans prêter la moindre attention à ce qui se passe¹⁴⁴² » et y révélait effectivement, avec une audace inouïe¹⁴⁴³ pour l'époque révèle la lutte de chaque individu entre les tendances élémentaires du « Ça¹⁴⁴⁴ » freudien et la censure sociale intériorisée.

Néanmoins, la publication tardive de cette œuvre ainsi que « l'overdose lorquienne » déjà mentionnée, et ressentie par de nombreux cubains firent qu'à nouveau, les auteurs de la « perle des Caraïbes » puisèrent plutôt dans les significations psychologiques des jeux spéculaires français, et dans nos nombreux traitements de la métaphore du *theatrum mentis*, pour montrer à leur tour que le Moi n'est qu'un costume de scène factice et inconsistent.

Comme J. Genet tout d'abord, dans *Les Nonnes*, É. Manet utilise la forme spéculaire des rôles dans le rôle, ainsi que la perte progressive d'identité qu'elle entraîne chez les personnages, pour dénoncer cette mascarade dramatique, cette supercherie

¹⁴⁴⁰ S. Beckett, *Fin de partie*, op. cit., p. 16.

¹⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 29.

¹⁴⁴² Traduit de : « it is the mirror of the public. That is to say, it parades on the stages the real drama which each spectator may have at the back of his mind while looking absentmindedly at the performance, often without paying the slightest attention to what is going on. » La citation de Lorca est en anglais car il s'agit d'une traduction de Rafael Nadal, in *Lorca's The Public*, London, ed. Calder & Boyars, 1976, p. 228.

¹⁴⁴³ Lors de la représentation intérieure de Roméo et Juliette par exemple, Juliette est courtisée par des chevaux ; la zoophilie est donc offerte en spectacle au public. Mais elle est immédiatement rejetée par le metteur en scène qui symbolise alors l'instance sévère et cruelle qu'est le Surmoi. « Au premier tableau, le metteur en scène reçoit l'étrange visite de quatre chevaux blancs qui lui implorent son amour, mais il les chasse, à contrecœur car ils représentent ses instincts cachés or n'est-il pas le tenant du théâtre en plein air, le théâtre de la respectabilité et des bonnes traditions », écrit d'ailleurs A. Belamich, in *Federico García Lorca, Œuvres complètes*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1981 et 1990, p. 1047.

¹⁴⁴⁴ Sigmund Freud, *Au-delà du principe de plaisir*, op. cit. et *Le Moi et le Ça* (1923), op. cit.

mythique, qu'est le Moi unique. En se désignant, comme nous l'avons vu, dans les moments hors-jeu, comme les nonnes qu'elles représentent, les personnages masculins de É. Manet suggèrent d'emblée que leur identité est aussi factice que leur déguisement de nonnes. Plus clair encore, en montrant que le malfrat athée jouant la Mère Supérieure finit par se remettre à Dieu à la fin de la pièce, et qu'il finit par s'écrier : « Seigneur ! qu'il ne m'arrive rien !... Qu'il n'y ait pas de rancune contre moi ! J'ai déjà promis de changer !... Je crois en toi¹⁴⁴⁵ ! », ce dramaturge franco-cubain prouve, comme J. Genet, que nous pouvons être homme impie une minute et ne plus l'être juste ensuite, que nous pouvons être malfrat sacrilège un jour et pieuse nonne le jour suivant, bref, que ce que ce que nous appelons identité n'est bien qu'une dérisoire juxtaposition de rôles évanescents.

Dans *Su Cara mitad*, on comprend aussi peu à peu que le violent *latino* de la pièce interne de M. Montes Huidobro est moins un être à part entière que l'une des facettes ou des « chères moitiés » de la personnalité et de l'identité de Raúl, l'écrivain immigré. Le Tiznado dont le nom renvoie à l'histoire de l'indépendance cubaine, incarne en fait le Moi hispanique qui habite encore le dramaturge américanisé et qui refusera toujours de le quitter. Raúl l'avoue dans un monologue où il se dédouble et s'adresse directement à lui :

(Au Tiznado) Salop de Tiznado, que tu es devenu lourd ! Quelle raclée tu m'as mise ! (*Il se plie en deux comme si on lui avait donné un coup dans l'estomac*). C'est comme...comme porter un taureau... à l'abattoir... [...] C'est toi, fils de pute, qui me fait toujours dire ce que je ne dois pas¹⁴⁴⁶ !

Cette lutte féroce livrée par Raúl, puis par ses amis, contre ce personnage enchâssé illustre donc ici parfaitement le violent conflit psychologique et identitaire auquel est soumis socialement et surtout intimement l'homme et en particulier l'homme exilé. Carolina Caballero le confirme aussi lorsqu'elle écrit : « Montes. Huidobro dépeint à quel point sont profondes la dislocation et la fragmentation internes de Raul [...] adapté à aucune des deux cultures¹⁴⁴⁷. » Les allusions aux murs tapissés de miroirs publics qu'il faut traverser pour aller dans la chambre et la salle de bain de Raúl parachèvent parfaitement cette démonstration de l'éclatement kaléidoscopique de son identité.

¹⁴⁴⁵ É. Manet, *Les Nonnes*, op. cit., p. 27

¹⁴⁴⁶ Traduit de : « (*Al Tiznado*) ¡ Coño Tiznado, que pesado te has puesto ! ¡ Que pateadura me has dado ! (*Se dobla, como si le hubieran dado una trompada en el estómago*). Esto es... como llevar...un toro...al matadero... [...] Eres tú, hijo de puta, que siempre me haces decir lo que no debo ! », M. Montes Huidobro, *Su Cara mitad*, op. cit., p. 696-697.

¹⁴⁴⁷ Traduit de : « Montes Huidobro portrays the profound extent of Raul's internal dislocation and fragmentation [...] not fit into one culture or the other comfortably », C. Caballero, « Matías Montes Huidobro's *Su Cara mitad* and José Triana's *La Fiesta* : Exilic Performance and the Ghosts of Memory », op. cit, p. 67.

Comme sur la scène française, le théâtre cubain à son miroir participe ainsi à une exhibition de la complexité des phénomènes psychiques humains démantelant profondément le mythe de la personnalité vue comme unité cohérente et le Moi Unique.

Du « je pense donc je suis » cartésien, l'âge classique nous a donc fait glisser au « qui suis-je ? » et l'ère moderne, au « je suis où je ne pense pas » lacanien. De la démonstration de vérités théâtrales et divines, de l'exhibition de surprenantes intuitions sur l'énigme identitaire humaine, le théâtre à son miroir a fini par devenir le vecteur de vérités intimes précises. En éliminant l'individualité humaine ou la fiction du « Je » qui pense, il a révélé que des mécanismes précis et complexes entre conscient, préconscient et inconscient ou entre les trois instances freudiennes de la seconde topique que sont le Ça, Moi et Surmoi régissaient notre conscience et contribuaient à la construction de notre identité.

Cette première illustration des systèmes ou instances de la psychologie humaine ne contente cependant qu'un temps notre théâtre à son miroir. Une fois celle-ci effectuée, notre procédé poursuit son enquête afin de révéler l'existence de liens intimes et tout aussi complexes entre le somatique et le psychique ou le psychologique et le physique. Ce que vont réfléchir désormais nos jeux spéculaires, c'est une fresque mesurant l'exigence de travail qui est imposé au psychique de par sa liaison au corporel, une typologie toujours plus précise des excitations issues de l'intérieur du corps et parvenant au psychisme. Parce qu'ils échappent aux catégories de la raison raisonnante et au principe de la réalité, les jeux métathéâtraux vont aussi offrir aux auteurs et aux spectateurs tant internes qu'externes la possibilité unique de projeter et mettre au jour leurs « Je » les plus enfouis et les plus tabous. J. Genet l'avait bien compris lorsqu'il disait : « je vais au théâtre afin de me voir, sur la scène (restitué en un seul personnage ou à l'aide d'un personnage multiple et sous forme de conte), tel que je ne saurais – ou *je n'oserais* – me voir ou *me rêver*, tel pourtant que je me sais être¹⁴⁴⁸. »

¹⁴⁴⁸ J. Genet, « Comment jouer « *Les Bonnes* », *op. cit.*, p. 127.

B) DE LA MISE AU JOUR DU LIEN CORPS / PSYCHÉ À LA THÉÂTRALISATION DE L'INTIME INDIVIDUEL

1) Le « cas Argan¹⁴⁴⁹ » : une conjuration de la rupture entre le corps et l'âme

Déjà dans *Le Malade imaginaire*, Molière montre que le dérèglement de l'esprit d'Argan ne peut se comprendre ni uniquement par un trouble de son corps ou par le modèle mélancolique *stricto sensu*, ni par une simple affection de son imagination ou par le recours aux théories purement spirituelles des passions de l'âme. En voyant Toinette et Béralde affirmer à plusieurs reprises que physiquement Argan est bien portant, en les entendant noter : « Mais, Monsieur, mettez la main à la conscience. Est-ce que vous êtes malade¹⁴⁵⁰ ? » ; « Il marche, dort, mange, et boit tout comme les autres : mais cela n'empêche pas qu'il ne soit fort malade¹⁴⁵¹ » ou encore « je ne vois guère d'hommes qui se porte mieux que vous, et que je ne voudrais pas avoir une meilleure constitution que la vôtre¹⁴⁵² », le spectateur de la pièce de Molière est certes tenté de croire que la maladie d'Argan est simplement une illusion délirante de son esprit. Néanmoins, le fait que le corps présente des symptômes physiques réels l'infirmes et suggère que ce personnage subit une projection de ce mal lové dans sa tête. Son poulx est « duruisculé¹⁴⁵³ », « repoussant¹⁴⁵⁴ », « un peu caprisant¹⁴⁵⁵ » par exemple, ce que Thomas Diafoirus et son oncle lient alors fort sérieusement¹⁴⁵⁶ à des pathologies des deux parenchymes abdominaux, que sont l'excès de bile et l'intempérie du foie. Enfin, la capacité du psychisme d'Argan à réinterpréter ces symptômes et à les nourrir à son tour, ses exclamations comiques suite au diagnostic de « l'intempérie de [ses] entrailles¹⁴⁵⁷ » que sont « je suis mort¹⁴⁵⁸ » et « je sens déjà que la Médecine se venge¹⁴⁵⁹ » accompagnées de la remarque de Béralde « Tâtez-vous un peu, je

¹⁴⁴⁹ Expression empruntée à P. Dandrey, in *Le « Cas » Argan, : Molière et la maladie imaginaire, op.cit.*

¹⁴⁵⁰ Molière, *Le Malade imaginaire, op. cit.*, I, 5, p. 649.

¹⁴⁵¹ *Ibid.*, II, 2, p. 670.

¹⁴⁵² *Ibid.*, III, 3, p. 694.

¹⁴⁵³ *Ibid.*, II, 6, p. 685.

¹⁴⁵⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵⁵ *Ibid.*

¹⁴⁵⁶ P. Dandrey insiste sur la vraisemblance du diagnostic des deux médecins in, *Le « Cas » Argan : Molière et la maladie imaginaire, op.cit.*, p. 49 et suivantes.

¹⁴⁵⁷ Molière, *Le Malade imaginaire, op.cit.*, éd. 1965, III, 6, p. 891. Remplacé dans la dernière édition de La Pléiade par « l'intempérie de votre tempérament », avec la note explicative « au dérèglement de votre constitution », p. 700.

¹⁴⁵⁸ *Ibid.*

¹⁴⁵⁹ *Ibid.*, III, 7.

vous prie, revenez à vous-même, et ne donnez point tant à votre imagination¹⁴⁶⁰ », confirment et révèlent que le mal d'Argan réside dans une constante communication ou de permanents et complexes échanges entre son corps et son esprit. Plus encore, elles suggèrent que les maux de l'âme et les égarements psychiques de cet homme résident dans le fait même d'avoir un corps. « Le mal de l'âme, écrit P. Dandrey, en dernière analyse procède toujours de ceci : qu'elle est inscrite dans le corps. La maladie de l'âme c'est son corps : c'est en l'occurrence le refus d'admettre que le corps soit mortel, la hantise de la maladie qui peut l'atteindre¹⁴⁶¹. » Gérard Defaux le soulignait déjà dans l'analyse de la cérémonie finale de la pièce qu'il proposait dans *Molière ou les Métamorphoses du comique : de la comédie morale au triomphe de la folie*¹⁴⁶². En brisant avec une grande audace intellectuelle ce que l'historien Philippe Ariès avait nommé « le silence autour de la mort¹⁴⁶³ », ce critique expliquait que la fin carnavalesque¹⁴⁶⁴ du *Malade Imaginaire* n'avait en effet d'autre but que de rechercher un remède à une maladie psychique¹⁴⁶⁵ résidant dans la non-acceptation de la mort par Argan et certainement par Molière malade.

Ainsi, en dramatisant à la suite des analyses et interprétations de G. Defaux, ce que P. Dandrey a nommé pertinemment « mélancolie hypocondriaque entendue comme maladie de l'âme¹⁴⁶⁶ », le théâtre à son miroir de Molière évoque ou sous-entend ici déjà l'existence d'une liaison intime entre physiologique et psychologique et montre que notre théâtre intérieur est fait de pulsions autoconservatrices soumises au principe de réalité et à la finitude corporelle de l'homme. Plus étonnamment encore, les jeux spéculaires moliéresques poursuivent leur investigation et parviennent ainsi à exposer une description intuitive, mais néanmoins assez précise, de la première de ces pulsions humaines d'autoconservation : le narcissisme.

¹⁴⁶⁰ Molière, *Le Malade imaginaire*, op.cit., éd, 1965, III, 6, p. 892, remplacé dans la nouvelle édition de La Pléiade par « Sérieusement, mon Frère, vous n'êtes pas raisonnable, je ne voudrais pas qu'il y eût ici personne qui vous vît faire ces extravagances. », op. cit, p. 700.

¹⁴⁶¹ P. Dandrey, *Le « Cas » Argan : Molière et la maladie imaginaire*, op.cit., p. 276.

¹⁴⁶² Gérard Defaux, *Molière ou les Métamorphoses du comique : de la comédie morale au triomphe de la folie*, Lexington, éd. French Forum, 1980 ; rééd. Paris, éd. Klincksieck, 1992.

¹⁴⁶³ Voir sur ce point les trois ouvrages de Philippe Ariès intitulés : *L'Homme devant la mort*, Paris, éd. Le Seuil, 1977 ; *Essais sur la mort en Occident*, Paris, éd. Le Seuil, 1978 ; et surtout *Les Images de l'homme devant la mort*, Paris, éd. Le Seuil, 1983.

¹⁴⁶⁴ G. Defaux forge attire en effet notre attention sur ces propos de Béralde : « Nous y pouvons aussi prendre chacun un personnage et nous donner la comédie les uns aux autres. Le carnaval autorise cela » (III, 14), in G. Defaux, *Molière ou les Métamorphoses du comique : de la comédie morale au triomphe de la folie*, op.cit., p. 299.

¹⁴⁶⁵ « *Le Malade Imaginaire* constitue une somme et une apologie du rire et de l'art comique, seuls capables de véritablement guérir l'homme et apaiser ses angoisses », écrit en effet G. Defaux, in *ibid.*, p. 296.

¹⁴⁶⁶ P. Dandrey, *Le « Cas » Argan, : Molière et la maladie imaginaire*, op.cit, p. 274.

2) Narcissisme en spectacle et projection scénique des pulsions et fantasmes libidinaux et « originaires¹⁴⁶⁷ »

Comme son titre l'indique, l'étude qui va suivre s'attachera à relire les œuvres de notre *corpus* à la lumière de l'héritage psychanalytique freudien. Les anachronismes qui en résulteront parfois pourront choquer plus d'un. Parce qu'ils obligent à repenser les modèles linéaires du temps et de l'histoire littéraire, parce qu'ils permettent comme le disait Walter Benjamin de « saisir la constellation que sa propre époque forme avec telle époque antérieure¹⁴⁶⁸ », ces premiers nous semblent néanmoins propres à enrichir notre compréhension de la constellation et surtout de l'éternel retour de certaines significations du théâtre à son miroir français.

Comme le personnage de Beauté dans *El Gran Teatro del mundo* ainsi qu'un grand nombre des personnages de Molière, dont le fameux Jourdain, et peut-être même plus encore que ce dernier, grâce à son jeu de rôle, Argan, cherche surtout à combler un amour de soi maladif et insatiable. Si dès son monologue initial, il fait et surfait le malade, c'est en effet surtout pour mieux se plaindre de la trop mince attention d'autrui dont il est l'objet et ainsi se lamenter sur lui-même avec une délectation sensible :

Il n'y a personne. J'ai beau dire, on me laisse toujours seul. Il n'y a pas moyen de les arrêter ici [...] Est-il possible qu'on laisse comme cela un pauvre malade tout seul ? Drelin, drelin, drelin. Voilà qui est pitoyable. Drelin, drelin, drelin. Ah ! mon Dieu, ils me laisseront ici mourir¹⁴⁶⁹.

Toinette confirme cette interprétation lorsqu'elle surgit et s'écrit ensuite « Diantre soit fait de votre *impatience*¹⁴⁷⁰ ». À lui seul, ce dernier terme prouve qu'Argan amplifie ces maux et crée un petit numéro théâtral avant tout afin de se faire entourer et d'entretenir son amour-propre démesuré. Grâce au rôle dans le rôle partiellement involontaire d'Argan et aux remarques lucides de certains de ses proches, Molière parvient donc déjà ici à mettre au jour un étroit mécanisme corporel et psychique dans lequel la sensation d'être malade d'Argan nourrit dans son esprit une force de narcissisme compensateur, qui inversement lui fait croire, souhaiter et surtout surjouer sa santé menacée afin de s'aimer et de se faire aimer à travers elle. Ne dit-il pas d'ailleurs que son bonheur réside dans la sensation qu'il

¹⁴⁶⁷ Terminologie freudienne. Sur cette question des fantasmes originaires voir notamment Jean Laplanche, Jean-Bertrand Pontalis, *Fantasme originaire, fantasmes des origines, origine du fantasme*, dans *Les Temps Modernes*, (1964), rééd. Paris, Hachette Littératures, coll. « Textes du XX^e siècle », 1985.

¹⁴⁶⁸ Walter Benjamin, *Œuvres III*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Folio / Essais », 2000, p. 442.

¹⁴⁶⁹ Molière, *Le Malade imaginaire*, *op. cit.*, I, 1, p. 642.

¹⁴⁷⁰ *Ibid*, I, 2, p. 643.

« ne [se] porte pas si bien ce mois-ci que l'autre¹⁴⁷¹ », c'est-à-dire dans une recherche malade de signes de souffrance, lui autorisant à faire l'important, prendre des poses affectées, et ainsi à retrouver des marques d'affection auprès d'autrui ? Parce que les spectacles intérieurs et les jeux de rôles des comparses d'Argan le placent toujours au centre de la création et lui proposent une forme de sublimation de soi, ils achèvent de démontrer son besoin maladif de retrouver la jouissance infantile d'être au cœur de la vie des êtres qui l'entourent. Les jeux spéculaires de tous les personnages du *Malade imaginaire* esquissent ainsi déjà, et avec une surprenante précision, ce nous nommerons ultérieurement la pulsion première de narcissisme, ce narcissisme qui influence profondément tout le développement du Moi et de la personnalité de chacun d'entre nous : « le développement du Moi consiste à s'éloigner du narcissisme primaire, et engendre une aspiration intense à recouvrer ce narcissisme », écrit ainsi Freud¹⁴⁷².

Éclairés justement par l'avènement des théories pulsionnelles freudiennes de « *la première topique* » et de « *la seconde topique*¹⁴⁷³ », les dramaturges modernes reprennent et étendent considérablement le modèle moliéresque. Entre leurs mains, les personnages et les intrigues de la petite scène deviennent très vite une vaste reproduction de toutes les pulsions dynamiques qui habitent le théâtre intérieur psychique des spectateurs internes et externes. À chaque Moi mis en scène dans les pièces intérieures modernes va ainsi correspondre un désir enfoui. Les multiples personnages enchâssés et leurs jeux spéculaires vont révéler l'existence chez l'homme tantôt de fantasmes sexuels et originaires, c'est-à-dire des pulsions du Moi et d'autoconservations, tantôt des pulsions meurtrières qui leur correspondent.

Au premier rang des fantasmes sexuels exprimés par le théâtre à son miroir du vingtième siècle se trouve ce narcissisme en quête de lui-même¹⁴⁷⁴, cette seconde forme de recherche d'affectivité qu'est l'homosexualité. Dans la préface des *Bonnes* par exemple, J. Genet, affiche d'emblée les actes incestueux et les pulsions homosexuelles de Claire et de Solange : « Tous les soirs elles se masturbent et déchargent en vrac l'une dans l'autre

¹⁴⁷¹ Molière, *Le Malade imaginaire*, op. cit., I, 1, p. 642.

¹⁴⁷² S. Freud, « Pour introduire le narcissisme », [1914], *La Vie sexuelle*, Paris, PUF, 1969, p. 104.

¹⁴⁷³ Dès 1920, Henri-René Lenormand écrit d'ailleurs un article intitulé « L'inconscient dans la littérature dramatique », in *La Chimère*, V, mai 1922, p. 74-80.

¹⁴⁷⁴ Freud postule en effet que l'homosexuel est resté fixé au choix objectal de nature narcissique, qu'il situe *au-delà du narcissisme primaire* et qui interviendra comme prédisposition pathogène régressivante dans les troubles du lien homo-érotique.

leur haine de Madame¹⁴⁷⁵. » Dès lors, on comprend que jouer Madame revient surtout à la posséder imaginativement et que le théâtre constitue pour les deux sœurs une forme substitutive du plaisir homosexuel auquel elles aspirent secrètement. Néanmoins, lorsque l'une des sœurs incarne Madame, la seconde par un jeu de specularité et d'identification, y voit sa propre jouissance et refuse alors de se voir telle qu'elle est en elle-même, et telle qu'autrui, c'est-à-dire sa sœur, lui en inflige l'image. C'est que l'extériorisation de son propre désir homosexuel par le biais du jeu théâtral de l'Autre entraîne alors l'action de son Surmoi, qui transforme soudain son désir en haine. À un second niveau donc, la représentation intérieure exacerbe leur détestation mutuelle, leur haine de soi engendrée par le rejet de leurs pulsions homosexuelles. Vu sous cet angle, le jeu théâtral sur la dénonciation de Monsieur est également une façon de lutter contre ce fantasme homosexuel en détournant son désir sur « un beau mâle ». Elles ont bien cherché, elles l'avouent d'ailleurs, à l'abuser avec leurs « simagrées¹⁴⁷⁶ ». De même, il est ensuite beaucoup question dans leur jeu d'un laitier « demi nu¹⁴⁷⁷ » qui saute par la lucarne jusqu'au lit de Solange qu'il aurait engrossée. Cet autre scénario imaginaire hétérosexuel achève de confirmer la nature conflictuelle de l'identité sexuelle des deux sœurs refusant d'admettre leur pulsion homosexuelle. Ainsi, dans cette œuvre abrupte, presque impénétrable que sont *Les Bonnes*, le théâtre à son miroir de J. Genet parvient finalement à révéler tous les mécanismes du monde fantasmatique de l'homosexuel : depuis les pulsions de son Moi, jusqu'au processus de défense de son Surmoi et ses différentes techniques pour lutter contre ce penchant homosexuel, tout le drame de son intériorité est ici exposé et théâtralisé¹⁴⁷⁸ !

Mieux encore, dans *Le Balcon*, J. Genet ajoute au fantasme de l'homosexualité, celui du travestissement et de la bisexualité. De fait, entre deux jeux de rôles, Irma désigne à deux reprises Carmen, sa comptable, comme son « chéri¹⁴⁷⁹ » et nomme à l'inverse son amant, Arthur, « sa grosse nigaude¹⁴⁸⁰ ». Dès lors, on en vient ici à se demander si Carmen et Arthur ne sont pas respectivement un acteur et une actrice qui auraient aussi endossé des costumes, (ceux de Carmen et Arthur), afin de vivre un temps, dans cette vaste maison d'illusion, leurs propres fantasmes de travestissement. À moins qu'il ne s'agisse que d'un

¹⁴⁷⁵ J. Genet, « Comment jouer *Les Bonnes* », *op.cit.*, p. 125.

¹⁴⁷⁶ J. Genet, *Les Bonnes*, *op. cit.*, p. 143.

¹⁴⁷⁷ É. Manet, *Les Nonnes*, *op.cit.*, p. 159.

¹⁴⁷⁸ Dans *Les Blessures assassines*, film réalisé à partir de la pièce de J. Genet en 2000, Jean Pierre Denis insiste aussi sur la complexité de l'homosexualité des deux héroïnes. Sa mise en scène sèche et froide met d'ailleurs subtilement en exergue les phénomènes d'attraction et de répulsion du psychisme des deux sœurs.

¹⁴⁷⁹ J. Genet, *Le Balcon*, *op. cit.*, p. 349.

¹⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 309.

lapsus de la tenancière Irma, révélant les désirs interdits et les propres scénarios intérieurs d'homo ou de bisexualité de cette femme si masculine qu'elle proclame sans cesse orgueilleusement la stérilité de son théâtre / bordel... Le doute demeure, et séduit largement puisqu'on le retrouve ensuite sur la scène franco-cubaine.

À peine quelques années plus tard, le théâtre à son miroir de É. Manet mêle à son tour au fantasme de l'homosexualité¹⁴⁸¹ ses homologues du travestissement et de la bisexualité. L'identité et l'orientation sexuelle problématique des trois personnages des *Nonnes* en attestent. Au début de la pièce, l'auteur les présente comme des hommes déguisés en femmes afin de mener à bien un complot : « *La Mère supérieure est un musculeux exemplaire masculin [...] Sœur Inés est le plus jeune des trois, presque un adolescent [...] Sœur Angela est petit, sec, décidé*¹⁴⁸². » Puis, nous avons déjà maintes fois noté que les personnages ne cessent de se désigner dans les moments hors-jeu en usant de pronoms et d'adjectifs féminins. Dans une didascalie décrivant celui qui joue la Mère Supérieure, l'auteur lui-même écrit : « *Elle fait signe à Sœur Inés*¹⁴⁸³ » et qualifie ensuite Sœur Inés de « *souriante*¹⁴⁸⁴ », « *effrayée*¹⁴⁸⁵ ». Dès lors, on commence à croire que nous sommes face à des hommes qui profitent surtout d'une comédie afin d'assouvir leur fantasme sexuel, en l'occurrence, celui du travestissement rappelant les origines de la représentation théâtrale. É. Manet corrobore cette hypothèse en évoquant, *via* Sœur Angela, les mystérieux et variés rapports sexuels que s'octroie l'acteur jouant la Mère supérieure grâce à son déguisement et son rôle féminin : « Bien sûr tu te fringues en dame et tu sors. [...] Tu dors dans des lits douilletts et je ne doute pas que tu aies aussi¹⁴⁸⁶... » Les points de suspension trahissent ici parfaitement le désir et les pulsions bisexuelles présentes en la Mère supérieure ou en ce double d'elle-même qu'est Sœur Angela, tout en matérialisant la censure effectuée par leurs deux esprits.

Néanmoins, c'est surtout dans les scènes de contact et de combat physique finaux opposant la mâle Sœur Angela à la virile Mère Supérieure, ou cette dernière, à la très féminine Sœur Inés, se matérialisent le mieux sur scène leurs désirs à la fois homosexuels et hétérosexuels ainsi que le processus de refoulement effectué par leur trompeuse conscience. Phyllis Zattlin en conclut d'ailleurs : « Personne ne peut savoir quels désirs latents sont cachés sous le voile de la soumission et de la respectabilité. Les nonnes

¹⁴⁸¹ Dans les années 80, la pièce a d'ailleurs connu un grand succès dans la communauté gay parisienne.

¹⁴⁸² É. Manet, *Les Nonnes*, *op.cit.*, p. 8.

¹⁴⁸³ *Ibid.*, p. 8.

¹⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 9.

¹⁴⁸⁵ *Ibid.*

¹⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 8.

masculines de É. Manet révèlent métaphoriquement à quel point nous tentons tous de tromper les autres et de nous tromper nous-mêmes¹⁴⁸⁷. »

Riche de cet exemple, M. Montes Huidobro propose enfin dans *Su Cara mitad*, une exhibition plus nette encore des pulsions bisexuelles. Plus la comédie intérieure avance, plus elle révèle la variété des désirs sexuels existant entre la figure d'auteur latino-américain Raúl et ses créatures enchâssées. Dès le premier acte, on commence par soupçonner chez Raúl l'existence de rapports ou du moins de fantasmes de rapports avec ses amis acteurs masculins que sont Bob et Sam puisqu'étrangement sa pièce intérieure prévoit que ces deux personnages possèdent un double des clefs de son appartement, qu'ils obéissent à des rituels de jours et d'horaires de visite précis¹⁴⁸⁸ et que tous deux insistent lourdement sur leur dette totale envers lui, qui est, selon eux, la seule chose qu'ils ont en commun avec leur femme respective¹⁴⁸⁹.

À l'acte II, les répliques de Judy puis de Sara faisant allusion aux relations sexuelles de ces trois hommes ôtent tout doute. Dans leur jeu de rôle, elles rappellent (ou fantasment) leur propre relation sexuelle avec Raúl, cette fois viril et tendu par un désir bestial, puis reconnaissent et méprisent l'autre tendance efféminée et homosexuelle de Raúl. En le désignant à plusieurs reprises comme un dégénéré, qui « joue dans les « deux bords », Sara la première se fait on ne peut plus claire. Puis la jalousie porte finalement Judy à imaginer des amants hommes dépassant au moins la trop grande médiocrité et le manque de virilité ou de masculinité de leur mari : « Mais tu crois donc qu'un homme aussi beau peut aimer être avec un animal comme mon mari ? Dis-le moi, à moi qui ai dû avaler des couleuvres tant de fois ! Et avec Bob, qui doit être un homme si ennuyeux¹⁴⁹⁰. » Ainsi, dans la fiction intérieure, Sara et Judy incarnent à leur tour les mécanismes de censures des désirs bisexuels à l'œuvre dans la conscience de Raúl. Ce dernier l'avoue en personne lorsqu'il dit avoir refusé l'entrée en scène à Sara ainsi que sa rencontre avec Judy

¹⁴⁸⁷ Traduit de : « No one can be sure what latent desires are hidden under the cloak of meekness or respectability. É. Manet's male nuns reveal metaphorically how we all attempt to fool others and ourselves », P. Zatlin, « Nuns in drag ? Eduardo Manet's cross-gender casting of "Les Nonnes" », *op.cit.*, p. 118.

¹⁴⁸⁸ M. Montes Huidobro, *Su Cara mitad*, *op. cit.*, p. 634.

¹⁴⁸⁹ « Entonces serás tu lo que tenemos en común », dit Sam à Raúl, in *ibid.*, p. 648. Nous traduisons : « Donc ce serait toi que nous avons en commun. »

¹⁴⁹⁰ Traduit de : « ¿ Pero tú crees que a un hombre tan guapo puede gustarle estar con un gorila como mi marido ? ¡ Dímelo a mí, que he tragado mi buches amargos ! ¡ Y con Bob, que debe ser un hombre tan aburrido ! », *ibid.*, p. 671.

parce qu'elles lui auraient fait « tout perdre¹⁴⁹¹ », ou lorsqu'il fait dire à Sara justement « Seule Sara a dit la vérité pourquoi l'as-tu laissée dans les coulisses¹⁴⁹² ? »

Par-delà ces fantasmes sexuels spécifiques ou individuels, le théâtre à son miroir français du vingtième siècle expose des scénarios imaginaires sexuels *communs à tous les humains* que Freud nomme les fantasmes originaux. Il met en scène des images archaïques essentielles à l'organisation de la vie fantasmatique de tous les hommes et indifférentes aux expériences personnelles de chacun. Dans *Le Balcon* par exemple, le spectacle enchâssé du quatrième tableau dramatise le fantasme œdipien des hommes pour leur mère. On y voit un en effet petit vieux se rajeunir en mettant une perruque hirsute et tenter d'offrir un petit bouquet de fleurs artificielles à la belle femme fatale qui joue devant lui afin de la séduire. Mais celle-ci, en mère autoritaire, lui arrache et le fouette en lui rappelant ainsi implicitement l'interdit de son désir incestueux ainsi que son incapacité sexuelle de vieillard déguisé en enfant. Le petit vieux se retrouve privé de toute relation avec cette première figure féminine et redevient ce tiers exclu propre à toute scène primitive de séduction, comme le suggère magnifiquement les trois miroirs dans lesquels il se reflète alors. Les jeux spéculaires du *Balcon* permettent donc de refléter le fantasme de séduction originaire qui est l'explication imaginaire de l'origine de la sexualité.

Dans *Les Chaises*, le Vieux, réclamant toujours sa chère maman, utilise quant à lui la fiction pour imaginer avec réconfort le retour de son premier amour d'enfance. Ainsi, s'écrit-il : « Oh ! Madame, c'est vous ! Je n'en crois pas mes yeux, et pourtant si... je ne m'y attendais plus du tout... vraiment... c'est... oh ! madame, madame... j'ai pourtant bien pensé à vous toute ma vie¹⁴⁹³ ! » Puis, il ajoute en pleurnichant que cette femme, au nom si symbolique de « Belle », il l'aimait même déjà « il y a cent ans¹⁴⁹⁴ ». On comprend donc que cette femme et cette scène enchâssée ne sont aussi qu'une incarnation ou une déformation théâtrale de son fantasme originaire de la première scène de séduction maternelle.

V. Piñera l'avait bien compris puisque dans *Dos Viejos Pánicos*, son double du vieux ionescien qu'est Tabo joue aussi à l'enfant, au nourrisson très exactement, afin de

¹⁴⁹¹ Raúl dit : « Pero es posible que no te deje entrar en el primer acto. Un encuentro con Judy lo hubiera echado a perder », M. Montes Huidobro, *Su Cara mitad*, op. cit., p. 660. Nous traduisons : « Mais il est possible que je ne te laisse pas entrer dans le premier acte. Une rencontre avec Judy l'aurait perdu. »

¹⁴⁹² Traduit de : « Solo Sara ha dicho la verdad, porque la dejaste entre bastidores. », *ibid.*, p. 662.

¹⁴⁹³ E. Ionesco, *Les Chaises*, op. cit., p. 156.

¹⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 157

retrouver son premier amour Lili¹⁴⁹⁵. Néanmoins le dramaturge cubain préfère désormais se concentrer sur le versant féminin du fantasme de la scène originaire de séduction. Dans sa pièce cubaine, c'est en effet Tota qui utilise la première et bien plus largement la fiction intérieure afin de revivre et d'oublier son premier amant Paco. Toute sa scénette enchâssée du poison révèle donc surtout l'existence parallèle d'un désir féminin de se remémorer les premières effusions sexuelles avec un homme. La délectation de Tota est d'ailleurs parfaitement sensible lorsqu'elle s'exclame théâtralement : « te souviens-tu de ce qui s'est passé la nuit où nous avons navigué sur le Danube ? [...] et ce baiser, Paco ? Ton baiser qui fut comme une perle merveilleuse sur mes lèvres¹⁴⁹⁶... »

Dans la structure enchâssée d'*El Chino*, la représentation intérieure de C. Felipe ne présente plus qu'une femme, la protagoniste Palma, tentant grâce au théâtre de retrouver son premier séducteur et de reconstituer l'action de séduction qui la visait. En tenant ce second rôle, José insiste alors sur la naissance du désir de Palma et sur l'avènement de sa maturité sexuelle :

Je connais cette source cachée de tendresse qu'il y a en toi [...] Cette nuit-là, tu avais besoin de bras forts et amoureux pour détruire ta fantaisie et pour te faire sentir la chaleur de la terre [...]. C'est pour cela que tu m'as aimé, c'est pour cela que tu m'aimeras jusqu'à ta mort, parce que je suis pour toi la mort de ces fantasmes inféconds qui t'entourent¹⁴⁹⁷.

Mais les doutes de Palma subsistent quant à l'identité de José, si bien que la reconstruction de la scène de séduction originaire reste incomplète et empêche ses nouvelles expériences de prendre sens. Palma insiste d'ailleurs sur l'insignifiance de sa relation présente avec Sergio lorsqu'elle lui dit : « Tu sais que dans mon journal, il n'y a rien d'écrit qui ait à voir avec notre rencontre¹⁴⁹⁸. »

À cette mise en lumière du fantasme œdipien de la scène première de sexualité, le théâtre à son miroir du vingtième siècle mêle aussi la théâtralisation du fantasme génital

¹⁴⁹⁵ « Cuando yo sea grande me voy a casar con Lili », dit-il ainsi, in V. Piñera, *Dos Viejos pánicos*, op. cit., p. 75. Nous traduisons : « Quand je serai grand, je me marierai avec Lili ». On note de surcroît qu'il fait dire ceci avec une voix de petite fille, comme pour suggérer que Tabo tente de retrouver aussi ici les premiers moments d'indétermination sexuelle.

¹⁴⁹⁶ Traduit de : « Te acuerdas de lo que paso la noche en que navegábamos por el Danubio? [...] Y aquel beso, Paco? Aquel beso tuyo fue como una perla fabulosa sobre mis labios... », *ibid.*, p. 26.

¹⁴⁹⁷ Traduit de : « Conozco ese escondido manantial de ternura que hay en ti [...] Aquella noche necesitaste unos brazos fuertes y amorosos que destruyen tu fantasía y te hicieran sentir el calor de la tierra. [...] Por eso me amaste, por eso me maras hasta que mueras... porque soy para ti la muerte de esos fantasmas infértiles que te cercan. », C. Felipe, *El Chino*, op. cit., p. 101. Il n'est pas impossible de voir dans cette réplique une forme de réminiscence calderonienne dans la mesure elle rappelle la violente montée du désir et de la maturité sexuelle que présentait aussi le personnage de Sigismond lorsque, jouant le roi d'un jour, il annonçait à Rosaura qu'il allait lui voler son honneur et abuser d'elle. Cf. Calderón, *La vie est un songe*, op. cit., p. 103.

¹⁴⁹⁸ Traduit de : « Sabes que en mi diario no hay nada anotado en relación con nuestro encuentro », C. Felipe, *El Chino*, op. cit., p. 48.

originnaire du retour à la vie intra-utérine. Dans *Les Chaises*, le fait que l'un des jeux de rôles du Vieux consiste à se mettre sur les genoux de son épouse et à lui faire jouer le rôle de sa maman, la berçant et le consolant, expose en effet également son fantasme de retrouver le paradis perdu de l'enfance et de la tendresse du ventre maternel. Le vieux vulgarise et parodie lui-même l'universel schéma œdipien pour souligner son traumatisme personnel consécutif à la séparation maternelle originelle lorsqu'il dit : « Je sais, je sais, les fils, toujours abandonnent leur mère, tuent plus ou moins leur père...la vie est comme cela...mais moi j'en souffre...les autres pas¹⁴⁹⁹... » La lecture de Christophe Feltz¹⁵⁰⁰ qui décide de faire commencer et terminer la pièce de E. Ionesco par une vidéo projetée au sol montrant un enfant seul en train de prononcer grossièrement des mots incompréhensibles corrobore aussi cette interprétation.

Sur ce modèle aussi, à la fin de *Dos Viejos pánicos*, Tabo supplie Tota de finir la représentation intérieure car il s'agit pour lui de « la seule partie qui vaut la peine¹⁵⁰¹ ». Dès lors, la lumière diminue de nouveau et un rideau s'abaisse sur lequel les deux vieux apparaissent sous la forme de deux nouveaux nés encore tout nus. Enfin, Tota ressurgit et comme une mère, elle couche Tabo en lui chantant exactement comme la vieille de E. Ionesco, une berceuse. Ainsi, le théâtre à son miroir de V. Piñera ajoute aussi au fantasme originnaire de la scène de séduction primitive, la révélation du désir inconscient du retour à la naissance et au ventre de la mère, présenté, ici encore, comme un paradis perdu. De fait, comme chez E. Ionesco et contrairement au conte piñerien intitulé *Un Parto insospechado* – dans lequel le docteur aide de manière comique le protagoniste à retourner dans l'utérus de sa mère d'où il parle ensuite tranquillement à ses amis – dans *Dos Viejos pánicos*, le retour à la vie fœtale reste inachevé. Tota revient finalement au premier niveau de représentation en rappelant la réalité à Tabo : « Retrouve tes esprits ; Regarde-toi ! Les os sur la peau¹⁵⁰². »

La théâtralisation de ces fantasmes de retour dans le ventre maternel met également au jour sur scène, d'une façon parfois aussi parodique et démystificatrice du discours psychanalytique, cette autre illusion originnaire freudienne, plus profonde peut-être encore, qu'est celle de la toute-puissance. Si les personnages des pièces précédentes jouent tous à être des nourrissons, s'ils aspirent tous, de par leur jeux scénique à réincarner et retrouver

¹⁴⁹⁹ E. Ionesco, *Les Chaises*, op. cit., p. 161.

¹⁵⁰⁰ Mise en scène des *Chaises* par Christophe Feltz au théâtre Taps Scala de Strasbourg en 2009.

¹⁵⁰¹ Traduit de : « la única parte que vale la pena. », V. Piñera, *Dos Viejos Pánicos*, op. cit., p. 73.

¹⁵⁰² Traduit de : « Vuelve a tu materia ; Mírate: hueso y pellejo. », *ibid.*, p. 75.

le stade fœtal, c'est parce que ces rôles imaginaires infantiles leur permettent surtout d'exprimer et ainsi de combler partiellement leur désir de retrouver une situation où leurs pulsions de vie étaient en permanence satisfaites, où leur plaisir était sans cesse déchargé, bref où leur toute-puissance leur semblait encore inconditionnée. N'est-ce pas, par exemple, cette croyance primaire et narcissique en un pouvoir illimité auquel tente de répondre d'abord la vieille des *Chaises* lorsque, sur un ton maternel, elle ne cesse d'énumérer à son époux, tel un refrain ou une ridicule comptine, les professions à forte responsabilités qu'il aurait pu exercer s'il avait eu de la volonté : « Tu aurais pu être président chef, roi chef, ou même docteur chef, maréchal chef, si tu avais voulu, si tu avais eu un peu d'ambition dans la vie¹⁵⁰³ » ?

Dans *Dos Viejos pánicos*, le vieux ne trahit-il pas aussi ce désir d'omnipotence lorsqu'il joue à déchirer et brûler compulsivement toutes les autres photos de nourrissons afin de les exterminer ? Son aspiration à l'hégémonie est pour le moins sensible lorsqu'il clame avec une troublante satisfaction : « Hier j'en ai brûlées deux cents et aujourd'hui je pense en brûler cinq cents¹⁵⁰⁴. »

Enfin dans *Le Balcon*, les trois premières mises en scène intérieures n'ont d'autre fonction que de permettre à leur personnages de s'auto-engendrer, de se sublimer par la seule pensée d'être et de se voir en des Figures, adultes certes, mais toujours omnipotentes, puisqu'il s'agit d'un général, d'un juge et d'un évêque. Au cinquième tableau, Carmen le prouve lorsqu'elle exprime son regret de ne plus interpréter le rôle de « l'Immaculée conception de Lourdes », c'est-à-dire le rôle de La première Figure ou de la première créature omnipotente et procréatrice devant laquelle les hommes se prosternent, un rôle, en somme, symbolisant parfaitement son et bien sûr notre fantasme primaire de prépotence et d'auto-engendrement. Puis, le chef de Police confirme à son tour ce fantasme humain collectif de retrouver le pouvoir absolu de l'état originel et la possibilité de se recréer souverainement, lorsqu'il rêve d'entrer au rang des figures ou des « apparences définitives » de la maison d'illusion d'Irma sous forme de phallus géant et donc de symbole de créateur tout puissant.

Néanmoins, les jeux de specularité de J. Genet sont si riches qu'ils finissent par révéler que ce dernier fantasme originaire d'auto-engendrement et de toute-puissance doit

¹⁵⁰³ E. Ionesco, *Les Chaises*, op. cit., p. 143.

¹⁵⁰⁴ Traduit de : « Ayer quemé doscientas, y hoy pienso quemar quinientas. », V. Piñera, *Dos Viejos Pánicos*, op. cit., p. 12.

toujours composer avec celui de la castration. Dans *Le Balcon*, le double du chef de Police, Roger, feint de se castrer dans la représentation qu'il donne sous ses yeux. Lorsqu'il joue à sortir son couteau « et fait le geste de se châtrer¹⁵⁰⁵ », il révèle alors soudain la peur primitive de perdre son pénis ressentie inconsciemment par le Chef de Police. Son geste, comme J. Lacan l'avait souligné dans son commentaire de la pièce¹⁵⁰⁶, matérialise ainsi parfaitement sur la scène enchâssée la figure du Surmoi qui habite le *theatrum mentis* du Chef de Police. Depuis le fantasme de toute-puissance jusqu'à la contredanse qu'il doit mener avec le principe de réalité et les processus censeurs de nos pulsions intérieures, les spectacles enchâssés de J. Genet ne cessent donc d'exposer les mécanismes de construction et d'organisation de la vie fantasmatique de chacun.

M. Montes Huidobro l'avait sans doute saisi puisque dans *Su Cara mitad*, cette figure de censure qu'est l'actrice Sara évoque également et sans cesse la nécessité de castrer Raúl ou plutôt son double pulsionnel, matérialisé dans la fiction enchâssée par le Tiznado. « Oui, c'est sûr. Et c'est pour cela que Bob et moi avons décidé d'en terminer avec toi et de te castrer une bonne fois pour toutes¹⁵⁰⁷ », dit-elle, calmement, avant de hausser le ton et de répéter frénétiquement : « C'était une guerre et nous devions te castrer¹⁵⁰⁸ », « Il faudra le castrer ! Comme les chats et les chiens¹⁵⁰⁹. »

En plus de montrer des fantasmes libidinaux individuels, le théâtre à son miroir se révèle donc capable de présenter des constructions psychiques sexuelles collectives. Aux désirs homosexuels et bisexuels s'ajoutent la mise en scène des fantasmes originaires de séduction, de retour à la vie intra-utérine, d'auto-engendrement et même de castration. Néanmoins, cette typologie des excitations issues de l'intérieur du corps et renfermées dans le réservoir qu'est notre Ça, cette description précise de ce que Freud nomme nos pulsions libidinales et autoconservatrices ou pulsions de vie, s'avère n'être qu'une étape dans la reproduction théâtrale de notre subconscient. Si nos jeux de spécularité parviennent si bien à définir ce que nous sommes, s'ils peignent et réunissent si fidèlement sur leur petite scène tous les personnages et toutes les énergies de notre drame œdipien intime, bref, si, comme l'écrit M. M. Montes : « la scénographie se transforme [véritablement] en une

¹⁵⁰⁵ J. Genet, *Le Balcon*, op. cit., p. 111.

¹⁵⁰⁶ Voir J. Lacan, *Le Séminaire*, livre V, *Les Formations de l'inconscient*, Paris, éd. Seuil, 1998, p. 264-269.

¹⁵⁰⁷ Traduit de : « Si es cierto. Y es por eso que Bob y Yo decidimos acabar con tigo, castrarte de una vez. », M. Montes Huidobro, *Su Cara mitad*, op. cit., p. 666.

¹⁵⁰⁸ Traduit de : « Era una guerra y teníamos que castrarte. », *ibid*, p. 667.

¹⁵⁰⁹ Traduit de : « Habrá que castrarlo! Como a los gatos y a los perros! », *ibid*, p. 672.

scène du subconscient¹⁵¹⁰ », c'est aussi parce qu'ils mettent en scène les pulsions complémentaires destructrices ou « pulsion de mourir ou de se faire mourir¹⁵¹¹ » constitutives de notre théâtre intérieur.

3) Pulsions de destruction, pulsions meurtrières

Thanatos apparaît sous quatre formes différentes dans notre *corpus* de pièces métathéâtrales : le parricide, le fraticide, l'homicide conjugal et le suicide.

Déjà, dans *La vie est un songe*, la comédie que l'on jouait à Sigismond permettait de révéler au public intérieur son vif désir de tuer à la fois son père biologique, le roi Basilio, mais aussi son père d'adoption, ou d'éducation, qu'est Clotaldo. Au moment où Basilio intervenait pour sauver Clotaldo, Sigismond, au comble de la fureur, crachait ainsi sa morgue à la figure de ses pères en disant : « Étrange prétention de vouloir que je respecte des cheveux blancs. (*Au roi.*) Je pourrais bien quelque jour voir les vôtres à mes pieds. Je ne me suis pas encore vengé de la manière inique dont vous m'avez élevé¹⁵¹². » Puis lors de son arrestation, Clarin rappelait encore le désir parricide de Sigismond en ces termes : « Ai-je donc voulu donner la mort à mon père ? - Non¹⁵¹³. » De retour à la réalité de la prison-cadre et à moitié dans le sommeil, Sigismond laissait encore échapper : « Que Clotaldo meure de ma main, et que mon père me baise les pieds¹⁵¹⁴. » Partout les jeux de spécularité calderoniens apparaissent donc comme un laboratoire de l'âme humaine révélant l'existence de pulsions destructrices dirigés vers la figure paternelle. Dans son commentaire dramaturgique de la pièce, le comédien Thierry Hancisse, interprétant Sigismond, souligne sa difficulté à rendre dans ce jeu ce désir parricide et écrit aussi : « c'est une œuvre où la pensée s'oppose à l'instinct de vie et de mort, où les chemins de la

¹⁵¹⁰ Traduit de : « la escenografía pasa a convertirse en un escenario del subconsciente. », M. Montes Huidobro, « Entorno de *Los Acosados* (primera parte) », article disponible en ligne Entorno%20de%20C2%ABLos%20Acosados%20BB%20(Primera%20Parte)

¹⁵¹¹ Nous utilisons ce terme de Laplanche plutôt que la classique appellation freudienne de « pulsions de mort » afin d'éviter de s'inscrire dans la longue polémique psychanalytique que cette expression freudienne a engendré ainsi que dans le faux dilemme « croire ou ne pas croire à la pulsion de mort ». Cf. J. Laplanche, *Problématique, IV, L'Inconscient et le Ça*, Paris, PUF, 1981.

¹⁵¹² Calderón, *La vie est un songe*, *op. cit.*, p. 109. Traduit de : « Acciones vanas, / querer que tenga yo respeto a cans ; / pues aun ésas podría / ser que viese a mis plantas algún día, / porque aún no estoy vengado / del modo injusto con que me has criado », Calderón, *La vida es sueño*, *op.cit.*, seconde journée, p. 148.

¹⁵¹³ *Ibid.*, p. 131. Traduit de : « ¿ Yo, por dicha, solicito / dar muerte a mi padre ? No. », in *ibid.*, troisième journée, p. 159.

¹⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 133. Traduit de : « No muy bienas : por traidor, / con peecho atrevido y fuerte / dos veces te daba muerte », in *ibid.*, p. 163.

connaissance de soi se heurtent aux abîmes des pulsions destructrices de l'animalité¹⁵¹⁵. »

Trois siècles plus tard, S. Beckett, prolonge et approfondit habilement ce modèle. En montrant, dès le lever de rideau de *Fin de partie*, que Hamm prend plaisir au spectacle de la souffrance de ses parents devenus culs de jatte après un accident de tandem, il exhibe d'emblée un autre personnage habité par des pulsions primaires destructrices et sadiques envers l'autorité parentale. Il présente, comme l'explique F. Noudelmann, un être moins préoccupé par un fantasmatique retour au ventre maternel que par la volonté d'éradiquer la source de sa naissance¹⁵¹⁶. En surimposant à cette première réalité tragique, un second rituel scénique ou un second scénario fictif, dans lequel Hamm les condamne à jouer dans des poubelles et à écouter ses dérisoires monologues avant d'obtenir le moindre biscuit, S. Beckett transforme même ensuite son théâtre à son miroir en un terrible révélateur des pulsions agressives et des graves troubles narcissiques de ce fils tyrannique. Il montre que tout en détruisant et en avilissant encore plus ses parents, les multiples codes et jeux de rôles de Hamm l'affranchissent imaginaiement de ce qui le plonge dans une frustrante et avilissante logique de dépendance filiale. Enfin, son nom prouve clairement la coexistence de pulsions narcissiques et sadiques en lui puisqu'il évoque aussi bien le marteau (Hammer) frappant les clous que sont ses « maudits » géniteurs (Nagel et Nail), que le mauvais acteur ressentant cruellement le besoin d'attirer l'attention sur lui. Ainsi, *Fin de partie* met en scène l'existence de désirs hostiles envers les parents et illustre plus particulièrement le versant destructeur du narcissisme de l'Œdipe.

Dans *La Noche de los asesinos* dont la critique a d'ailleurs maintes fois souligné la parenté avec des tragédies antiques mettant en scène parricide et matricide¹⁵¹⁷, J. Triana, va plus loin encore en présentant deux sœurs et leur frère se réunissant dans la cave de leur maison pour répéter l'assassinat de leurs parents qui les soumettent à une ridicule tyrannie de dispositions domestiques et d'apparences sociales. Chacun à son tour dirige la représentation et substitue à l'autorité paternelle un pouvoir tout aussi intransigeant et

¹⁵¹⁵ Calderón, *La vie est un songe*, op. cit., p. 14.

¹⁵¹⁶ Voir F. Noudelmann, « Comment achever le XX^e siècle avec Beckett », in *A vueltas con Beckett*, op.cit., p. 31-42, en particulier p. 35.

¹⁵¹⁷ Voir notamment l'article de Robert Lima, « José Triana and The Tragic Mode : Three plays » in *Neophilologus*, Vol 88, N°4, October 2004, p. 559-568. On pourra aussi consulter les travaux plus récents de Konstantinos P. Nikoultos comme son introduction à l'ouvrage *Reception of Greek and Roman Drama in Latin America*, in *Romance Quarterly* 59.1, 2012, p. 1-5, sa contribution intitulée « Seneca in Cuba : Gender, Race, and the Revolution in José Triana's *Medea en el espejo* », in *Reception of Greek and Roman Drama in Latin America*, *Romance Quarterly* 59.1, p. 19-35 et enfin son article en cours de publication « Cubanizing Greek Drama : José Triana's *Medea* in the Mirror (1960) », in *Oxford Handbook of Greek Drama in the Americas*, Oxford, ed. Oxford University Press, 2014.

absurde. Puis à la fin de leur jeu, Lalo ordonne « ouvre cette porte¹⁵¹⁸ » et annonce ainsi le drame réel à venir. Dès lors, le théâtre à son miroir de J. Triana révèle plus distinctement encore le désir œdipien de tuer le père ou si l'on préfère, la pulsion parricide originaire. Évoquant cette cérémonie intérieure trianaienne, Ramon V. Campa paraphrase *Totem et Tabou* de Freud et écrit aussi : « Les caractéristiques de cette représentation psychique révèlent, clairement, la façon dont tout être humain développe sa capacité d'autonomie consciente dans laquelle le « je » tend à s'émanciper des figures paternelles *via* une lutte symbolique ou *réelle* contre elles¹⁵¹⁹ ».

Dans *Gaz en los poros*, M. Montes Huidobro, présente précisément une fille unique qui, au tomber de rideau, finit, par sortir de son rôle et tuer réellement sa mère sur la scène cadre. Alors que cette dernière boit, comme dans le jeu intérieur, un verre de vin, elle s'étonne de son goût étrange et s'exclame « C'est un piège ! [...] Il faut appeler le docteur [...] C'est un crime ! Un assassinat¹⁵²⁰ » puis tombe morte sur la scène. Le schéma français s'accroît et se féminise donc de plus en plus nettement sur la scène cubaine en glissant ostensiblement du parricide au matricide.

Enfin, dans *Oscuro total*, M. Montes Huidobro présente deux enfants, Oscar et Tony qui ont déjà tué leurs parents au moment où ils entrent en scène. Leur comédie intérieure ne semble donc plus consister qu'à rejouer ou poursuivre simplement leurs rôles liminaires de meurtriers parricides. C'est sans compter, néanmoins sur le troisième acte dans lequel leurs parents (ou leurs fantômes hallucinés par l'esprit coupable des enfants¹⁵²¹) reviennent en scène, changent leur script, et, comme dans *La Madre y Guillotina* jouent à leur tour une comédie saturnienne dans laquelle ils dévorent et tuent leurs enfants ! En théâtralisant non seulement les pulsions parricides mais aussi matricides et surtout infanticides de certains personnages, le théâtre cubain à son miroir prolonge ainsi non seulement certains thèmes chers au théâtre antique mais aussi la démonstration du

¹⁵¹⁸ J. Triana, *La Nuit des assassins*, op.cit., p. 315. Traduit de : « abre esa puerta », J. Triana *La Noche de los asesinos*, op. cit., p. 109.

¹⁵¹⁹ Traduit de : « Las características de esta manifestación psíquica revelan, obviamente, la forma en que todo ser humano desarrolla su capacidad de autonomía consciente en la que el « ego » tiende a independizarse de las figuras paternas por medio de una lucha simbólica o real contra ellos », Román V. De La Campa, *José Triana : ritualización de la sociedad cubana*, Madrid, ed. Catédra, coll. « Institute for the study of ideologies and literature », 1979, p. 100.

¹⁵²⁰ Traduit de : « ¡ Es una trampa ! [...] Es necesario llamar al doctor [...] ¡ Es un crimen ! ¡ Un asesinato ! », M. Montes Huidobro, *Gaz en los poros*, in *Obras en un acto*, Honolulu, Persona, 1991., p. 122.

¹⁵²¹ Tita ne dit-elle pas en effet à son fils : « Sácame de esa cabeza donde me tienes metido [...] Es como si te tuviera de nuevo dentro de mí, para no dejarte salir jamás y eres mío. » et « no, no tienes que decir nada porque estoy dentro de ti. », in M. Montes Huidobro, *Oscuro total*, op. cit., p. 163. Nous traduisons : « Sors-moi de cet esprit où tu m'as enfermé [...] C'est comme si je t'avais de nouveau en moi pour ne jamais te laisser sortir et que tu sois à moi. » et « non, inutile de dire quoique ce soit parce que je suis en toi. »

sadisme envers l'autorité paternelle initiée en Espagne par Calderón puis développée par le théâtre français à son miroir du vingtième siècle. Il généralise magistralement l'existence en nous de pulsions originaires parentales destructrices.

Plus encore, notre procédé spéculaire puis son avatar cubain mettent en scène cet autre désir primitif et destructeur qu'est le fratricide. La dernière scène des *Bonnes* resserre ainsi jusqu'au meurtre l'intimité des deux sœurs. Leur jeu de rôle érotique recommence et est poussé jusqu'à son terme : l'assassinat de l'une d'entre elles. Contrainte et forcée par les reproches de Solange, Claire redevient en effet Madame et pousse sa sœur au meurtre. Solange finit alors par obéir à Claire et à sa propre pulsion fratricide. Elle empoisonne Claire et libère ainsi les puissances mortelles de l'imaginaire.

De même dans *Les Nonnes* de É. Manet, dupées par leur propre comédie et par les bruits angoissants de l'extérieur, les deux aîné(e)s, affolé(e)s, tuent véritablement leur cadet(te) qui avait essayé de défendre la señora ! De nouveau, le théâtre à son miroir conduit donc à la libération des pulsions fratricides latentes ou, (force est de le souligner, tellement la féminisation, semble devenir une constante cubaine), sororicides.

Enfin, les structures enchâssées modernes révèlent parfois l'existence de pulsions suicidaires. Dans *Les Bonnes*, par exemple Claire pousse sa sœur au meurtre et révèle également ses pulsions autodestructrices. Lorsque Solange lui dit : « Je voudrais te consoler, mais je sais que je te dégoûte. Je te répugne. Et je le sais puisque tu me dégoûtes¹⁵²² », un chiasme de pronoms personnels révèle aussi au public qu'en tuant ce reflet d'elle-même qu'est sa sœur, Solange cherche finalement aussi à en finir avec elle-même. Plus encore qu'un sororicide, le théâtre de ses deux sœurs apparaît donc surtout comme la danse autodestructrice et suicidaire de deux êtres.

Quant à *Fin de partie*, l'acharnement de Hamm sur ses parents mais aussi sur son compagnon quotidien qu'est Clov conduit à se demander si toute sa comédie quotidienne n'a pas aussi pour but de provoquer une solitude totale le condamnant à une mort certaine. Dès le début de sa représentation journalière, marqué par l'enlèvement de son drap, Hamm avoue d'ailleurs explicitement son désir de mort en disant : « Assez, il est temps que cela finisse¹⁵²³. »

¹⁵²² J. Genet, *Les Bonnes*, op.cit., p. 144.

¹⁵²³ S. Beckett, *Fin de partie*, op.cit., p. 17.

Dans *Les Chaises*, ajoutons que toute la cérémonie intérieure des vieux cherche à assouvir leur désir suicidaire commun. On en veut pour preuve le fait que leur sortie de leur intra-scène coïncide avec la réalisation de leur pulsion autodestructrice. La dernière didascalie les mentionnant le prouve nettement : « *La Vieille et le Vieux, en même temps se jettent chacun par sa fenêtre, en criant « Vive l'Empereur ». Brusquement, le silence ; plus de feu d'artifice, on entend un « Ah » des deux côtés du plateau, le bruit glauque des corps tombant à l'eau*¹⁵²⁴. »

Enfin, plus clairement encore sur la scène cubaine, dans *Dos viejos pánicos* de V. Piñera, Tabo et Tota ne cessent de répéter ensemble le meurtre de cet alter ego ou ce double parfait d'eux-mêmes qu'est leur conjoint. C'est d'abord Tabo qui feint d'étrangler Tota, puis c'est au tour de Tota de jouer à empoisonner Tabo et ainsi de suite. À la fin de l'acte un, le schéma se modifie légèrement et les deux vieux se mettent à jouer leurs fantômes qui tentent de les tuer. Tabo mort annonce alors au Tabo vivant : « Tabo c'est l'heure pour toi de payer¹⁵²⁵ », tandis que Tota morte dit à la Tota vivante : « Maintenant tu es entre mes mains, mansita, et c'est toi maintenant qui a peur¹⁵²⁶. » Une fois leur suicide respectif joué, ils jettent les corps à la fosse et le rideau tombe pour la seconde fois. Au dernier acte, Tabo et Tota se dédoublent de nouveau. Ils prennent le rôle de juges et mêlant à leur culpabilité une certaine satisfaction, ils s'écrient : « Vous et votre époux avez planifié et mené complètement l'assassinat de Tota et Tabo¹⁵²⁷ », ce à quoi Tota, évoquant de nouveau leur double, répond : « nous, nous devons les tuer, (pause) D'accord on les tue¹⁵²⁸. »

Ainsi, après le parricide et le fratricide, le suicide et l'homicide conjugal deviennent une troisième constante fondamentale à tout le *corpus* métathéâtral insulaire postrévolutionnaire. Grâce à cette ultime mise en scène des désirs de meurtres ou du suicide de vieux couples, le dédoublement du théâtre cubain parvient à son tour à dévoiler l'existence et l'étendue des pulsions autodestructrices dans notre microcosme intérieur. Il confirme en somme, le fait que la vérité des sujets est arrimée tant aux pulsions de vie et de plaisir qu'au sadisme et au masochisme, bref, à d'indépassables pulsions de destruction, qu'un contexte social particulier, tel que celui de la féroce comédie sociale castriste, peut

¹⁵²⁴ E. Ionesco, *Les Chaises*, op.cit., p. 182.

¹⁵²⁵ Traduit de : « Tabo te llegó la hora de pagar », V. Piñera, *Dos viejos pánicos*, op. cit., p. 34.

¹⁵²⁶ Traduit de : « Ahora está en mis manos, mansita, y ahora eres tú la que tiene miedo. », *ibid.*, p. 35.

¹⁵²⁷ Traduit de : « Usted y su esposo planearon y llevaron a vías de hecho el asesinato de Tota y de Tabo », *ibid.*, p. 68-69.

¹⁵²⁸ Traduit de : « ¡ así que nosotros los matamos ! (Pausa) Bueno, los matamos. », *ibid.*

ensuite aisément exciter et amplifier. M. Montes Huidobro écrit d'ailleurs :

Progressivement, le théâtre va refléter cette manifestation pathologique de la conduite à travers des personnages qui proposent la destruction et qui vivent dans une atmosphère sadomasochiste, expression scénique de Cuba derrière les rideaux dont le montage est essentiellement castriste¹⁵²⁹.

Le théâtre à son miroir est donc devenu une forme moderne de la psychomachie médiévale. Le combat allégorique des vertus et des vices et les premières réflexions identitaires initiées par les jeux spéculaires de Brosse et surtout de Molière font désormais place à une mise en scène de la lutte et du déchirement violent entre les différentes instances et désirs de notre conscience. Autrement dit, nos conflits internes entre Ça et Surmoi sont dramatisés et notre identité individuelle est éclatée en maintes entités théâtrales symbolisant le fragile équilibre entre nos pulsions de vie et de mort. Ainsi, la métaphore de la vie comme théâtre inaugurée au Siècle d'Or ne semble pas connaître de terme : d'un pôle à l'autre, de l'infini à l'infime voire l'intime, tout est théâtre et rien n'est théâtre. Partout l'art dramatique se faufile pour raconter l'émiettement inintelligible des êtres et pour ainsi exhiber, *in fine*, les folies individuelles et collectives ou les troubles psychologiques pouvant résulter de cette théâtralité généralisée de notre psychisme.

C) LE THÉÂTRE À SON MIROIR, OUTIL NOSOGRAPHIQUE

Si le théâtre à son miroir français nous étonne aussi, c'est qu'il a non seulement la vertu de présenter les différentes pulsions de notre théâtre intérieur mais aussi les maladies psychologiques naissant parfois du dysfonctionnement des différentes instances de notre esprit. D'outil d'introspection révélateur des puissances de l'inconscient, il devient ainsi outil nosographique décrivant certains états pathologiques mentaux réels, au premier rang desquels se trouvent naturellement ces conflits entre l'imaginaire et le véritable monde extérieur, que sont les névroses.

¹⁵²⁹ Traduit de : « El teatro gradualmente va a ir reflejando esta manifestación patológica de la conducta mediante personajes que proponen la destrucción y que viven en una atmosfera sado-masoquista que es la expresión escénica de la Cuba detrás del telón cuyo montaje es estrictamente castrista. », M. Montes Huidobro, *Cuba detrás del telón II, el teatro entre la estética y el compromiso (1962-1969)*, op. cit., p. 121.

1) Névroses

Comme l'écrit P. Dandrey, en prolongeant les propos de G. Défaux¹⁵³⁰, la comédie qu'Argan joue à lui-même et aux autres démontre déjà que son esprit souffre d'une forme de hantise obsessionnelle. En jouant un être continuellement aux aguets des prédictions morbides des médecins et des signaux réels ou imaginaires de troubles transmis par son corps, Argan révèle l'existence en lui-même d'une difficulté mentale réelle et permanente face à la maladie, d'une terreur psychique pathologique liée à la réalité de sa propre finitude, bref, d'une forme de névrose liée à une angoisse obsessionnelle de la mort. La cérémonie finale l'intronisant médecin le comble d'ailleurs parce qu'elle lui donne un rôle lui permettant de croire qu'il pourra se préserver définitivement de maux mortels et sera immortel. Grâce à ce divertissement, Argan apprivoise l'idée et la crainte obsessionnelle de la mort et réintègre la vie et la joie. L'hymne bouffon à la gloire de la vie, plusieurs fois répété à la fin de la pièce, en atteste :

Vivat, vivat, vivat, vivat, cent fois vivat,
Novus Docteur, qui tam bene parlât !
Mille, mille annis et manget et bibat¹⁵³¹

Trois siècles plus tard, le métathéâtre de S. Beckett reprend et illustre magnifiquement le même type de déséquilibre métapsychologique et névrotique. De fait, en spécifiant, dès son entrée en scène, qu'il hésite encore à « finir », son acteur Hamm suggère que malgré sa pulsion de mort déjà évoquée, son conscient est aussi habité par une insidieuse et obsédante crainte de la mort. Puis, lorsque Clov lui demande si la fin de son monologue enchâssé et de son leurre d'existence approche, il avoue lui-même explicitement : « j'en ai peur¹⁵³². » Comme pour Argan, sa comédie quotidienne dissimule donc une hantise de mourir pathologique. Son comportement le confirme parfaitement, puisque comme Argan, encore, il se montre toujours à l'affut des signaux corporels indiquant l'approche de la mort. « Je suis très blanc ? (*Un temps. Avec violence.*) Je te demande si je suis très blanc¹⁵³³ ! », demande-t-il, d'abord. La didascalie indiquant ici sa violence marque précisément le surgissement de son angoisse et revient ensuite très

¹⁵³⁰ « la maladie, imaginaire ou non en fournit le sujet et [...] l'angoisse de la mort y est bien partout présente », écrit en effet G. Défaux à propos du *Malade Imaginaire*, in *Molière ou les Métamorphoses du comique : de la comédie morale au triomphe de la folie*, op. cit., p. 283.

¹⁵³¹ Molière, *Le Malade imaginaire*, op.cit., ballet final, p. 718.

¹⁵³² S. Beckett, *Fin de partie*, op. cit., p. 83.

¹⁵³³ *Ibid.*, p. 86.

souvent dans son discours afin de rappeler son état clinique. Pour ne citer qu'un exemple, lorsqu'il s'inquiète du silence et cherche obstinément à percevoir et anticiper des bruits de vie, lorsque Clov refuse d'ouvrir la fenêtre afin qu'il entende la mer, Hamm lui ordonne de le faire « *avec violence*¹⁵³⁴ » et démontre qu'il est alors à nouveau assailli par son sentiment d'angoisse inconscient. Sa sensibilité au *stimulus* sonore ainsi que sa suffocation sont enfin tout à fait typiques des symptômes psychosomatiques d'angoisse. Hamm est donc aussi un « cas » à l'intériorité conflictuelle, un patient dont l'imaginaire révèle une terreur de la mort et des bouffées d'angoisses dévorantes, un digne et sublime héritier d'Argan.

À ce trouble psychologique lié à l'angoisse première de la mort ainsi que ses manifestations physiques, les jeux spéculaires de S. Beckett ajoutent aussi la description d'autres névroses ou angoisses existentielles profondes. On constate ainsi que le motif de la culpabilité revient aussi fréquemment dans la comédie quotidienne que dirige Hamm. Tout d'abord, lorsque Clov menace de le quitter, Hamm lui rappelle, fort symboliquement, que sa maison lui a servi de « *home* » et lui de père, afin de nourrir sa culpabilité et le faire rester. Puis, Hamm invente une histoire dans laquelle un homme a justement abandonné son fils depuis trois jours et où il lui demande : « Et vous voulez me faire croire que vous avez laissé votre enfant là-bas, tout seul, et vivant, par-dessus le marché¹⁵³⁵ ? » Une fois encore, son scénario insiste ici cyniquement sur le manque d'amour d'un père afin de faire émerger sa culpabilité. Nagg, le père réel de Hamm, intervient ensuite pour évoquer justement son fils, petit, criant et le cherchant désespérément. Dès lors, on comprend que toutes les inventions de Hamm ou tous ses rituels dramatiques quotidiens reproduisent en fait une réalité subjective, un conflit interne né de sa propre culpabilité d'adulte et de sa propre angoisse infantile de perte d'amour. La fin de sa comédie achève de le confirmer : après avoir demandé infructueusement à Clov, de l'embrasser, de lui donner la main, de lui donner son chien, ou de lui dire un mot doux, après avoir terminé son histoire en invitant sadiquement le père fictif à abandonner son fils, Hamm appelle en vain son père et tire le rideau, en se réfugiant dérisoirement, dans cet objet transitionnel qu'est son mouchoir, ce « vieux linge¹⁵³⁶ ». Au terme de la pièce, le théâtre quotidien de Hamm a donc

¹⁵³⁴ S. Beckett, *Fin de partie*, op. cit., p. 45.

¹⁵³⁵ E. Ionesco, *Les Chaises*, op.cit., p. 72.

¹⁵³⁶ S. Beckett, *Fin de partie*, op. cit., p. 112.

parfaitement révélé une désorganisation pathologique de son *theatrum mentis* dans lequel son angoisse névrotique de la mort se redouble de celle de la culpabilité et de l'abandon.

Il faut dire qu'un an auparavant, la comédie enchâssée du *Balcon*, dans laquelle on voyait un personnage se prendre pour un évêque subissant une absolution, avait déjà proposé un modèle dans lequel le théâtre à son miroir révélait une aspiration à retrouver l'innocence mythique primitive et un lien avec une autorité paternelle sacrée afin de se débarrasser d'un envahissant sentiment de culpabilité. Dans son scénario imaginaire, ce personnage de J. Genet prévoyait d'ailleurs six péchés capitaux et avant Hamm son sentiment de faute ou de faux fils de Dieu atteignait un seuil pathologique et névrotique rappelant aussi, l'ultime « cas » des deux vieux dans *Les Chaises*.

Dans cette pièce plus ancienne encore, le vieux créé par E. Ionesco, ce vieux jouant au nourrisson, s'adresse à son public imaginaire pour nier toute paternité et mentionner son abandon de sa mère au moment même où la vieille, elle, confie à ses invités illusoires l'amour filial extrême de son mari et l'abandon de leur fils réel :

LE VIEUX : J'ai laissé ma mère mourir toute seule dans un fossé. Elle m'appelait, gémissait faiblement : « Mon petit enfant, mon fils bien aimé, ne me laisse pas mourir toute seule... reste avec moi. Je n'en ai pas pour bien longtemps - Ne t'en fais pas, maman, lui dis-je, je reviendrai dans un instant. J'étais pressé... j'allais au bal danser. Je reviendrai dans un instant. À mon retour, elle était morte déjà, et enterrée profondément¹⁵³⁷ [...] »

LA VIEILLE : Nous avons eu un fils... [...] il a abandonné ses parents [...] Il criait : Papa, maman, je ne vous reverrai pas... [...] Ne lui en parlez pas à mon mari. Lui qui aimait tellement ses parents. Il ne les a pas quittés un instant¹⁵³⁸.

Malgré la contradiction entre les schémas imaginaires des deux vieux, la récurrence du champ lexical de la profondeur et du motif de l'abandon illustrent ici aussi nettement leur conflit intérieur commun avec la réalité, leur peur mutuelle et inconsciente de la faute, d'être pris en faute ou de pas être ce qu'il faut, bref, leur envahissante angoisse de culpabilité. E. Ionesco, qui disait : « je suis né coupable, prédestiné à la culpabilité¹⁵³⁹ », expliquait aussi volontiers que dans la cérémonie intérieure des *Chaises* en particulier, « ces invités invisibles sont les angoisses, la vengeance inassouvie, la culpabilité¹⁵⁴⁰ ». Le dispositif spéculaire ionescien symbolise donc aussi un trouble psychique lié à une angoisse démesurée de la faute.

Sur la scène cubaine, bien entendu, cette tendance nosographique du métathéâtre se pérennise. Pour le prouver, il suffit de mentionner Tabo et Tota évoquant leurs doubles fictionnels et s'écriant de façon enfantine et presque jouissive : « Les pauvres sont morts

¹⁵³⁷ E. Ionesco, *Les Chaises*, op. cit., p. 161.

¹⁵³⁸ *Ibid.*, p. 160-161.

¹⁵³⁹ E. Ionesco, *Œuvres complètes*, op. cit., p. XXIII.

¹⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 1533.

en pensant que nous étions coupables¹⁵⁴¹. » Et comme, chez E. Ionesco, S. Beckett et J. Genet, le sentiment de culpabilité des personnages cubains est de nature œdipienne puisqu'il est intimement relié à la notion de parentalité et au désarroi provoqué par l'absence des parents. À la suite de Hamm appelant anxieusement son père, des vieux des *Chaises* évoquant l'abandon d'une mère dans le fossé et d'un fils, et de l'Évêque de J. Genet recherchant à renouer avec l'autorité Divine, les doubles fictionnels de Tabo et Tota réclament en effet un Père / Prêtre avec un grand P pour se confesser et « se repentir de leur pêché¹⁵⁴² ».

Depuis le dix-septième siècle jusqu'au vingtième siècle, les personnages français et cubains sont donc bien atteints d'une même névrose, du même complexe de culpabilité, hypertrophié au point d'envahir et de structurer toute leur personnalité en déformant leurs expériences vécues.

Le théâtre à son miroir exhibe en effet, et enfin, l'un des symptômes fondamentaux qu'engendrent les troubles névrotiques : la compulsion de répétition. Dans *L'Ours et la Lune*, par exemple, le petit théâtre des songes de Claudel, suggère que l'inconscient d'un prisonnier de guerre a besoin de faire revenir régulièrement des souvenirs douloureux, tel que ceux des combats sur le front, afin de tenter de les maîtriser. La fiction marionnettique enchâssée montre qu'une névrose a donc en premier lieu la capacité de dominer et déformer certaines expériences oniriques d'un être.

Plus encore, la multiplication, déjà étudiée, des structures métathéâtrales circulaires postérieures, prouve qu'un trouble psychique névrotique peut conduire le personnage / sujet à revivre non seulement dans ses rêves mais aussi à l'état de veille ses traumatismes. Qu'il s'agisse d'une situation mal vécue au cours de la vie fœtale ou de la prime enfance comme chez E. Ionesco, d'un raté de la vie émotionnelle adulte comme chez J. Genet, ou de la simple difficulté de l'homme à appréhender sa propre mort comme chez S. Beckett et V. Piñera, la répétition concentrique des jeux de specularité français puis cubains montrent que les êtres névrosés projettent obsessionnellement et revivent régulièrement leurs expériences vécues et leurs conflits pulsionnels avec la réalité.

La précision du panorama clinique des névroses peint par notre théâtre à son miroir est pour le moins impressionnant. Depuis l'angoisse obsessionnelle de la mort, à celle de la

¹⁵⁴¹ Traduit de : « Los pobres murieron creyendo que nosotros pensábamos que eran culpables », V. Piñera, *Dos Viejos pánicos*, op. cit., p. 37.

¹⁵⁴² Traduit de : « arrepentirse de sus pecados », *ibid.*, p. 35.

culpabilité, en passant par le symptôme de la compulsion de répétition, c'est une véritable mise en scène d'états psychopathologiques que nous livrent ici nos jeux spéculaires. Loin de se cantonner à la description de ces névroses dans lesquelles le sujet reste conscient de sa souffrance psychique et vit encore largement dans la réalité, le théâtre à son miroir expose aussi cette intrusion démesurée des idées imaginaires, ce démenti ou cette rupture soudaine et totale avec le réel que sont les psychoses et les délires.

2) Psychoses et délires

En montrant que le Capitaine de sa *Comédie des comédiens* n'est jamais désigné autrement que par ce nom correspondant à son rôle, qu'il se croit dans la réalité aussi exceptionnel et illustre que le personnage qu'il joue sur scène et qu'il revendique même des rôles en conséquences, Gougenot suggère que l'homme peut se laisser complètement envahir par ses « Moi » chimériques et sombrer dans une forme de délire constant et pathologique. Ceci est assez sensible lorsque qu'il fait dire à ce personnage :

Vous prétendez tous deux la préférence des personnages de Rois de la Comédie, sans considérer qu'il les faut représenter tantôt jeunes, tantôt vieux, et puis de grande ou de petite stature. Je pourrais avec plus de droit que vous avoir cette ambition. Car, outre la disposition et proportion de mon corps, je me suis acquis dans la conversation des Rois une certaine majesté, qui me fait souvent prendre pour Prince par ceux qui me voient tout couvert de lauriers à la tête des armées. Je joins à cette gravité la partie recommandable de l'éloquence que j'ai aussi par-dessus vous, le secret d'attirer les cœurs et les volontés¹⁵⁴³.

Un an plus tard, Beys le confirme dans *L'Hôpital des fous* repris sous le titre des *Illustres Fous*. Sous le regard de visiteurs d'un asile, il y théâtralise des pensionnaires mythomanes qui se prennent vraiment pour les grands personnages qu'ils imaginent, des artistes monomanes comme le musicien intimement persuadé d'être Orphée et surtout un personnage sain, le Concierge (ayant aussi dans la seconde version les fonctions d'auteur dramatique, de metteur en scène et d'acteur) que le spectacle de ces fous envahit au point de le faire sombrer à son tour dans un délire de paranoïaque organisé autour de sa femme. Alors qu'outre-Pyrénées, dans les représentations lopesques du thème de l'hôpital des fous¹⁵⁴⁴ ou dans *El Hospital de los locos*¹⁵⁴⁵ de José de Valdivielso, la folie semblait encore

¹⁵⁴³ Gougenot, *La Comédie des comédiens*, op.cit., I, 2, p. 16.

¹⁵⁴⁴ Par-delà *El Peregrino en su patria*, Sévilla, (1604) ; on pense ici surtout à la pièce *Los Locos de Valencia* (1620). Voir à ce sujet Hélène Tropé, « Variations dramatiques espagnoles et françaises sur le thème de l'hôpital des fous aux XVI^e et XVII^e siècles : de Lope de Vega à Charles Beys », in *Bulletin Hispanique*. Tome 109, N°1, 2007, p. 97-135.

¹⁵⁴⁵ José de Valdivielso, *El Hospital de los locos*, (1622) disponible en ligne : http://alfama.sim.ucm.es/dioscorides/consulta_libro.asp?ref=B18692369&idioma=0.

rester dans un univers soigneusement circonscrit reflétant l'existence ancienne en Espagne d'asiles bien isolés de la société, Beys paraît donc adapter le procédé du théâtre à son miroir à la situation française dans laquelle les fous demeurent au contraire présents dans le tissu social au moins jusqu'à 1656 et la création de l'Hôpital général de Paris. Dans la lignée d'Érasme, il prouve ainsi surtout que même les hommes dit sains d'esprit, comme le Concierge ou les autres spectateurs internes et externes, peuvent sombrer dans des délires imaginatifs leur faisant perdre complètement le contact avec la réalité. Au terme de l'action le Concierge le confirme en personne en glissant : « Mais après avoir vu dans nos Illustres cages / Tant d'admirables fous, croyez-vous être sages ? [...] Sans en mentir, Messieurs, quelques-uns d'entre vous / Sont les Originaux des Illustres folies / Dont nous n'avons été que les simples copies¹⁵⁴⁶. » Tenons-nous donc pour avertis, ces comédies de fous enchâssées, ces spectacles de délires pathologiques ne sont que des copies ou des miroirs de ce qui peut ou de ce qui pourrait un jour se passer dans notre propre esprit ! « Dans cette perspective, le fou ce n'est plus l'autre, l'acteur, le comédien comme chez Lope, mais c'est soi-même et c'est tout un chacun¹⁵⁴⁷ » écrit aussi Hélène Tropé.

Sur un mode plus tragique, Rotrou prolonge cette réflexion ou cet avertissement dans son *Véritable Saint Genest*. En mettant l'accent sur la figure de Genest poursuivant dans la vie son rôle de martyr chrétien, en soulignant comme nous l'avons vu sa fusion entre personnage et personne, son théâtre à son miroir, à la suite de celui de Lope, de Gougenot, et surtout de Beys, illustre aussi le risque de tout comédien et *a fortiori* de tout homme de l'humaine comédie, de confondre complètement fiction et réalité et de sombrer ainsi, si Dieu n'en est pas la finalité, dans une forme de folie ou de délire pathologique. Le public interne, volontairement non sensibilisé à la révélation chrétienne, corrobore cette interprétation tridentine en insistant régulièrement sur la déraison de J. Genet. Valérie s'exclame en effet « parle-t-il de bon sens¹⁵⁴⁸ ? » puis le traite de « simple¹⁵⁴⁹ ».

Cette première vague de théâtralisation des délires que peuvent entraîner les illusions psychologiques, figurées par les illusions dramatiques, se prolonge ensuite sur la scène française classique. En montrant dans *Le Malade imaginaire* qu'Argan est tellement victime de sa puissance imaginative et de sa foi crédule en la médecine qu'il finit par

¹⁵⁴⁶ Charles Beys, *L'Hôpital des fous* Paris, éd. Toussaint Quinet, 1635 ; repris sous le titre des *Illustres fous*, Paris, éd. O. de Varennes, 1653 ; rééd. in *Aspects du théâtre dans le théâtre au XVIII^{ème}, recueil de pièces*, Toulouse, éd. Université de Toulouse le Mirail, 1986, V, 10, v. 1559-1564, p. 125.

¹⁵⁴⁷ Hélène Tropé, « Variations dramatiques espagnoles et françaises sur le thème de l'hôpital des fous aux XVI^e et XVII^e siècles : de Lope de Vega à Charles Beys », *op. cit.*, p. 132.

¹⁵⁴⁸ Rotrou, *Le Véritable Saint Genest*, *op. cit.*, IV, 7 ; v. 1375, p. 96.

¹⁵⁴⁹ *Ibid.*, v. 1395, p. 98.

prendre pour vraie et à transférer sur son corps en permanence une illusion d'être malade, Molière fait bien plus que de montrer l'existence de lien entre le psychique et le corporel. Il illustre aussi comment un conflit névrotique avec le réel peut s'installer durablement dans le *theatrum mentis* d'un être et produire ainsi une erreur de jugement au sens classique, une seconde fiction, bref ce que nous nommerions aujourd'hui un délire hypocondriaque.

Le fait que ses proches décident d'utiliser les pouvoirs de l'imagination et du théâtre pour agir sur son illusion délirante, leur décision de faire fi, à leur tour, de la réalité, en l'intronisant ensuite imaginairement médecin, ne fait même finalement que prolonger ou transformer la pathologie délirante d'Argan. De délire hypocondriaque, elle mute soudain en un délire de grandeur mégalomane dans lequel la croyance d'être malade est remplacée par celle d'être un docteur « intouchable » et tout puissant, comblant ainsi tout désir narcissique envahissant ! On note d'ailleurs que dans les paroles chantées dans la cérémonie finale, son « *Mille, mille annis et manget et bibat* » déjà cité est suivi d'un troublant « *Et seignet et tuat*¹⁵⁵⁰ ! ». Argan exprime donc non seulement son désir de vivre mais aussi celui de tuer comme les autres médecins ! À sa peur de la mort, se juxtapose ainsi fort subtilement une volonté pour le moins hégémonique de perpétrer le crime. Ainsi les jeux spéculaires de Molière lient finalement de façon improbable mais pourtant probante non seulement le rire et la hantise de la mort¹⁵⁵¹ mais aussi la comédie et la science, l'étude de la folie et le théâtre (qui intégrera bien plus tard la psychanalyse avec le psychodrame) en exposant le fait que la conscience humaine et ses conflits douloureux avec le réel peuvent parfois être démesurément nourris par l'imagination chimérique au point de conférer à une seconde forme psychopathologique qui est la circulation hallucinée permanente, la comédie constante ou le délire chronique pouvant alors comporter des envies de meurtre. À la suite de Descartes, de Pascal et de maints écrivains de l'âge classique, cet intérêt tout particulier de Molière pour la complexité de la conscience humaine et ses déviances, ce goût pour l'analyse précise de la vie de l'esprit humain, vue comme plus intérieure, plus vraie et plus complexe que la réalité extérieure invite d'ailleurs P. Dandrey à conclure :

La signature apposée au bas de cette page d'histoire de la *littérature, de la pensée et de la science* clôt ainsi en un cercle parfait le cheminement tortueux par lequel Molière nous a paru être passé

¹⁵⁵⁰ Molière, *Le Malade imaginaire*, op.cit., ballet final, p. 718.

¹⁵⁵¹ Gérard Defaux, *Molière ou les Métamorphoses du comique : de la comédie morale au triomphe de la folie*, op. cit, p. 296.

pour boucler, lui, le cercle vicieux comique dans lequel il a enfermé son malade sans maladie, son hypocondriaque sans atrabile, son fou sans vésanie¹⁵⁵².

Riches de ces intuitions et de ce goût classiques pour l'analyse des troubles psychologiques *via* le théâtre à son miroir, les auteurs modernes vont utiliser à leur tour les jeux spéculaires afin d'illustrer l'évolution possible de certaines névroses en délires psychotiques particuliers. Sous leur plume, l'obsession du souvenir et la compulsion de répétition révélées par certaines fictions et jeux enchâssés vont parfois s'accentuer afin de présenter une déconnection complète des personnages avec leur réalité temporelle et donc un glissement vers une première forme spécifique de délire psychotique : l'ecmnésie. Si lorsqu'il parle de l'abandon de sa mère, le vieux des chaises utilise le passé et montre qu'il a encore conscience d'évoquer des événements révolus, au moment où il pleure sur les genoux de sa femme en appelant sa maman, il semble en revanche perdre toute notion de réel ou de temporalité et revivre un événement passé comme présent. Même dans sa phrase de dénégation, même dans son « je veux ma maman, na, tu n'es pas maman, toi¹⁵⁵³ », l'utilisation du présent et le ton enfantin indiquent qu'il a perdu pied et revit désormais *hic et nunc* son traumatisme passé. En faisant venir sur scène à la place de l'Orateur un médecin amenant au Vieux sur un plateau deux verres d'eau contenant probablement des somnifères, la mise en scène du Théâtre du Tropic présentée à Avignon en 2008 souligne d'ailleurs parfaitement ce délire pathologique dont est victime le personnage ionescien.

Chez É. Manet très souvent, le théâtre à son miroir se présente aussi comme une cérémonie du souvenir transformant si dangereusement le rapport des personnages à leur réalité présente qu'elle leur fait peu à peu la quitter complètement. Dans *Lady Strass* par exemple, si l'héroïne qu'est la vieille lady anglaise a d'abord aussi conscience d'utiliser le théâtre pour revivre son passé mondain dans cette ancienne colonie Britannique qu'est Belize, si elle choisit délibérément les costumes début de siècle, la musique américaine des années 30, et les allusions aux danses traditionnelles indigènes ou au *teatro bufo* de sa représentation intérieure, peu à peu elle en vient non plus à juxtaposer mais à substituer complètement à l'ennuyeuse solitude de son présent l'illusion d'un passé vivant. Son dérapage est rendu très clairement par le passage du futur au présent cette fois, ainsi que par son ton de plus en plus triomphant et délirant : « Nous allons revivre les belles soirées mondaines que je donnais quand Simpson vivait encore.... Belize. Simpson. Hans. Tout est

¹⁵⁵² P. Dandrey, *Le « Cas » Argan : Molière et la maladie imaginaire*, op. cit., p. 433.

¹⁵⁵³ E. Ionesco, *Les Chaises*, op. cit., p. 146.

aujourd'hui. J'ai arrêté l'horloge, les saisons, l'histoire. Éliane a vaincu le temps¹⁵⁵⁴ ! ». Grâce au théâtre de sa Lady, É. Manet illustre donc aussi ostensiblement le fait que l'obsession névrotique du passé peut muter en un délire de nature écmnésique. Il révèle, comme le soulignera ensuite son héroïne d'*Eux ou la Prise de pouvoir*, que « les souvenirs sont un poison qui travaille en profondeur¹⁵⁵⁵ » et qui peut envahir durablement et surtout pathologiquement toute notre personnalité et notre vie psychique.

Dans *Exilio*, l'homme de théâtre homosexuel qu'est Rubén s'exclame aussi :

Toutes ces années que j'ai vécues *et que j'ai toujours en face de moi*, comme si je ne les avais pas vécues, m'asphyxiant, m'étranglant [...] parce qu'ils m'ont étranglés, moi, depuis cette fameuse scène dans la prison, quand la Grosse mettait en scène la pièce¹⁵⁵⁶ !

Enfin, c'est parce qu'elle prend aussi conscience de cette douloureuse vérité et de l'enfermement dans le passé que Sara, dans *Su Cara mitad*, déchire subitement le manuscrit de Raúl dans lequel était son personnage révolutionnaire et finit par s'écrier : « Le danger était là, dans chaque phrase écrite sur le papier, dans un passé qui te plongeait en arrière, vers une autre langue, un autre territoire, un étranger après tout¹⁵⁵⁷. »

Se faisant toujours plus précis, les jeux spéculaires français du vingtième siècle vont ensuite montrer que la perte de contact avec la réalité peut aussi conduire à une dissociation permanente de l'être entre plusieurs identités fictives. En d'autres termes, ils vont illustrer cette seconde forme de pathologie psychotique qu'est le trouble dissociatif de la personnalité, souvent vulgarisé par le terme « schizophrénie ». Dans *Les Bonnes*, la perte progressive de l'identité de Claire qui se prend pour Madame ainsi que la confusion identitaire avec sa sœur Solange permettent en effet à J. Genet bien plus que de dénoncer le mythe du Moi Unique et de suggérer les différents Moi possibles. Ils montrent que la théâtralisation de nos pulsions peut finalement conduire un être à s'oublier complètement et à adopter non seulement une mais deux identités chimériques. Ainsi, si au début de la pièce Claire parle à la « Claire » jouée par Solange en tant que Madame et se trompe encore en l'appelant parfois Solange au lieu du « Claire » prévu par le scénario, si elle

¹⁵⁵⁴ É. Manet, *Lady Strass*, *op.cit.*, p. 18.

¹⁵⁵⁵ É. Manet, *Eux ou la Prise de Pouvoir*, *op.cit.*, p. 33.

¹⁵⁵⁶ Traduit de : « Todos estos años que ya viví y que los tengo siempre por delante, como si no los hubiera vivido, asfixiándome, estrangulándome [...] porque a mí me han estrangulando desde aquella escena en la cárcel, cuando la Gorda dirigía la obra. », M. Montes Huidobro, *Exilio*, *op. cit.*, p. 82.

¹⁵⁵⁷ Traduit de : « el peligro estaba allí, en cada una de las palabras escritas en el papel, con un pasado que te arrastraba hacia atrás, hacia otro idioma, hacia otro territorio, un extranjero después de todo », M. Montes Huidobro, *Su Cara mitad*, *op. cit.*, p. 676.

montre qu'elle a encore conscience d'être Claire et de ne pas être Madame ou de ne l'être que dans une cérémonie organisée ; par la suite, elle se prend bien pour cette dernière puisqu'elle se suicide en pensant assassiner Madame. De plus, la confusion de prénom suggère ici qu'elle-même, tout comme Madame¹⁵⁵⁸, se confond aussi avec cette autre partie d'elle-même, cette seconde identité prenant le contrôle de sa propre identité qu'est sa sœur. Elle le confirme à plusieurs reprises et en personne. « Mais j'en ai assez de ce miroir effrayant qui me renvoie mon image comme une mauvaise odeur. Tu es ma mauvaise odeur¹⁵⁵⁹ », lance-t-elle par exemple peu après, à sa sœur. Puis elle renforce encore son aveu de confusion d'identité sororal en ajoutant : « Solange, tu me garderas en toi¹⁵⁶⁰. » Solange en personne achève de démontrer cette « monstrueuse »¹⁵⁶¹ et irrationnelle confusion d'identité aussi bien entre Claire et Madame qu'entre Claire et elle-même, lorsqu'elle joue une comédie délirante dans laquelle elle tue sa sœur / Madame et décrit l'enterrement de Claire en nous faisant comprendre qu'il s'agit de son propre convoi... Tout le théâtre à son miroir de J. Genet aboutit ainsi à l'affirmation qu'elles sont « M^{elle} Solange Lemercier » et que pour peu qu'on se laisse envahir par les forces inconscientes et imaginaires de notre esprit, chacun risque sur ce modèle, de sombrer dans une dépersonnalisation ou dans un phénomène de personnalités illusoires et multiples¹⁵⁶² trop souvent assimilé à la schizophrénie.

Ceci ne pouvait que séduire les auteurs cubains exilés, vivant au quotidien et intimement une scission de leur être. Quelques années plus tard, dans *Su Cara mitad*, la lutte féroce livrée par le dramaturge Raúl et ses amis tant contre son moi américanisé que contre son double hispanique qu'est le Tiznado est finalement prolongée par une mortelle fusion entre fiction et réalité ou rôle et rôle dans le rôle qui illustre à son tour non seulement la surimpression d'identités mais aussi, et surtout, le délire psychotique auquel peut-être est soumis un homme et *a fortiori* un exilé. Raúl se tue car il croit en effet que sa créature fictive qu'est le Tiznado existe, qu'elle lit dans ses pensées, le contrôle et complotte contre lui. À partir de l'un des monologues délirants et polyphonique où Raúl dialogue avec cette chimère, Carolina Caballero n'hésite d'ailleurs pas à écrire : « En vérité, M. Montes Huidobro propose une représentation théâtrale qui manifeste le conflit

¹⁵⁵⁸ « CLAIRE : Claire ou Solange, vous m'irritez- car je vous confonds », J. Genet, *Les Bonnes*, op. cit., p. 158.

¹⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 144.

¹⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 163.

¹⁵⁶¹ J. Genet qualifiait en effet *Les Bonnes* comme « une histoire de monstres ». Voir la Notice de la pièce, in *Théâtre complet*, op.cit.

¹⁵⁶² Dans « comment jouer *Les Bonnes* », il parlait d'ailleurs de personnage multiple, *ibid.*, p. 127.

identitaire et psychologique de Raúl. Cette lutte finalement violente entre des cultures et des modes de vie apparaît comme un épisode schizophrénique sévère¹⁵⁶³. »

Par-delà la confirmation proposée aussi par la « folle » production dramatique de É. Manet et par-delà *Les Nonnes* bien sûr, ce dramaturge cubain exilé en France, reprend même ce motif à son compte dans son roman autobiographique intitulé *Mes Années Cuba* lorsqu'il écrit :

Mais à quoi sert la raison quand quelqu'un, en toute lucidité, décide de flirter avec la schizophrénie ?... Sans m'en rendre compte et en toute innocence, je m'aventurais sur un terrain miné. Une version à moi de *Docteur Jekyll et Mister Hyde*. Quand je commençais à me sentir bien dans la peau du Français, le Cubain en moi grinçait des dents, jouait des poings et me rappelait à l'ordre¹⁵⁶⁴.

Depuis le répertoire français jusqu'au cubain, les auteurs usent du métathéâtre pour peindre le risque d'aliénation schizophrénique des hommes.

Enfin, les jeux spéculaires français puis cubains de nouveau, illustrent cette forme ultime de déconnection avec la réalité ou ce dernier type de psychose et de repli sur soi que l'on assimile souvent à l'autisme. Revenons d'abord un moment sur l'enchâssement du dernier épisode de *La Soif et la Faim* de E. Ionesco pour exhiber la spirale d'expressions d'incarcération ainsi que le réseau d'images symboliques de renfermement sur soi et de refus de la réalité extérieure qu'il propose. Au bout de quinze ans d'errance, Jean, le protagoniste de la pièce-cadre, arrive dans un endroit isolé du monde qualifié significativement par la didascalie initiale de « monastère-caserne-prison¹⁵⁶⁵ ». À la question de Jean : « C'est un couvent¹⁵⁶⁶ ? », le Frère Tarabas répond vaguement : « Pas exactement. Si vous voulez, c'est quand même une sorte de couvent. Nous *ne sortons jamais*. [...] C'est un *établissement*¹⁵⁶⁷. » Jean remarque pourtant que certains frères portent *des chaînes*, que la porte est gardée par des *geôliers* et les fenêtres munies de *barreaux*. Le Frère Tarabas a beau essayer de le et de nous rassurer, en disant : « Il vous semble que c'est une *prison*, ici. Ce n'en est pas une¹⁵⁶⁸ », ces images et ces propos soulignent d'emblée la coupure ou la déconnection profonde entre le lieu où il se trouve et

¹⁵⁶³ Traduit de : « In essence, Montes Huidobro presents a dramatic performance manifesting Raúl's psychological identity struggle. This ultimately violent struggle between cultures and lifestyles appears as a severe schizophrenic episode », C. Caballero, « Matías Montes Huidobro's *Su Cara mitad* and José Triana's *La fiesta* : Exilic Performance and the Ghosts of Memory », *op. cit.*, p. 64.

¹⁵⁶⁴ E. Ionesco, *La Soif et la Faim*, *op. cit.*, p. 850.

¹⁵⁶⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 852.

¹⁵⁶⁷ *Ibid.*

¹⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 893.

le monde extérieur. En outre, la fiction enchâssée, le « spectacle distrayant [...] et peut-être aussi pédagogique¹⁵⁶⁹ » que proposent les moines à Jean vise à « désintoxiquer¹⁵⁷⁰ » des personnages *prisonniers* dans *une cage* de leurs convictions, à leur faire *oublier leur liberté*, bref à s'appuyer encore sur l'illusion dramatique pour ôter tout lien ferme et conscient avec le monde réel. Enfin, lorsque Jean veut partir, on lui interdit et il se retrouve *enfermé à son tour* dans ce microcosme où il doit servir pour une durée indéterminée les frères à table. Le dernier mot du texte n'est pas de nature à nous rassurer puisque Marie-Madeleine lui dit : « Je t'attendrai *infiniment*¹⁵⁷¹. »

En matérialisant et en rappelant ainsi constamment sur scène l'emprisonnement d'un être dans un établissement qui donne déjà à voir le spectacle de la prison, le théâtre dans le théâtre de E. Ionesco coupe complètement son héros de toute possibilité de contact réel avec le monde extérieur et exhibe son incarcération psychoaffective ou son enfermement autistique dans ses pensées ou dans des systèmes de pensées qui peuvent aussi être imposés à son intériorité. « Si vous êtes enfermé, explique en effet Tarabas, c'est parce que c'est vous qui avez une croyance, un critère, un dogme (tournant la tête vers le deuxième frère) : Comment appelle-t-il cela ? une morale. (A Tripp) : Bref, des préjugés. Vous n'êtes pas prisonnier. C'est votre pensée qui vous enferme¹⁵⁷². »

Bien que dépourvu d'un cadre pénitencier, le métathéâtre de S. Beckett parvient néanmoins aussi à créer un réseau d'images et de formes symbolisant l'enfermement autistique de certains individus. Dans *Fin de partie*, la représentation théâtrale de Hamm et de ses compères se déroule également dans un lieu qui engendre la claustrophobie : une chambre nue avec deux petites fenêtres ne permettant même plus à leurs corps, tous mutilés, de voir et d'avoir un contact avec le monde extérieur. Prisonniers d'un lieu et d'un corps, ce groupe d'acteurs est aussi et surtout prisonnier de cette comédie quotidienne que Hamm leur fait répéter incessamment et qui se termine toujours sur le mouchoir taché de sang de l'incipit. À leur enfermement corporel, cet éternel retour au leitmotiv et au rituel initial ajoute un enfermement psychologique révélant que, chez ces personnages, la compulsion de répétition est finalement si permanente qu'elle confère à un état psychotique, à une déconnection totale de la réalité, bref à une forme de repli psychique autistique. Comme Jean, les personnages de S. Beckett sont pris, piégés même dans l'infini de leurs représentations quotidiennes et ils ont beau geindre et pleurer, ils semblent tout à

¹⁵⁶⁹ E. Ionesco, *La Soif et la Faim*, op. cit., p. 864.

¹⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 868.

¹⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 897.

¹⁵⁷² *Ibid.*, p. 877.

fait incapables d'arrêter de faire tourner ce manège¹⁵⁷³ imaginaire « déglingué » court-circuitant l'extérieur. Car comme le monologue final de Solange dans *Les Bonnes*, ce spectacle quotidien, cette chimère continuelle, leur permet, comme à certaines catégories d'autistes, d'éviter l'autre ou le monde objectif, sources de leurs angoisses, et d'aboutir à un investissement exclusif et jouissif de soi, atténuant au moins un instant, leur propre souffrance et leur désir de mort.

Mieux encore dans les pièces cubaines, ce sont les comédiens eux-mêmes qui expriment explicitement leur immuable sentiment d'enfermement. À plusieurs reprises dans *El Chino*, Palma accorde une grande place au corps dans le jeu en évoquant par exemple la prison que ce premier représente. À José, elle dit tout d'abord : « Mon corps était lourd, cette chair plaisante et douloureuse me répugnait. Je sentais en moi une force emprisonnée désirant rompre cette prison charnelle pour voyager librement vers des lieux ignorés et lointains¹⁵⁷⁴. » Puis, elle revient sur ce thème en usant de l'image mythique du Phénix qui n'est sans rappeler Lope de Vega : « Il me manquait le feu qui aurait réduit en cendre ma prison corporelle [...] l'oiseau énorme aurait dans ses yeux assez de feu pour me consumer ; des ailes puissantes pour m'emporter dans son envol¹⁵⁷⁵. » Au dénouement, le double de Palma figurant son impossible liberté, l'insaisissable Renata la Silenciosa, s'exclame enfin : « Il faut ouvrir la prison charnelle, trop étroite et fuir¹⁵⁷⁶. » Or cet emprisonnement charnel dissimule et traduit surtout l'emprisonnement psychique et pathologique de Palma. La circularité totale de la cérémonie intérieure dans laquelle elle se construit sans cesse une vie amoureuse en témoigne à nouveau. Elle montre encore que son esprit est entièrement envahi par un repli fantasmatique et constant sur soi ou par une forme d'« autisme », terme qu'Eugen Beugler forma précisément à partir de « autoérotisme ». M. Montes Huidobro le confirme aussi en écrivant : « La protagoniste est habitée par une idée fixe, une réminiscence de ce dont elle ne peut se souvenir, dont

¹⁵⁷³ On utilise ici le terme manège en référence à cette tirade de Hamm : « Fais moi faire un petit tour. (*Clov se met derrière le fauteuil et le fait avancer*) Pas trop vite ! (*Clov fait avancer le fauteuil*) Rase les murs. Puis ramène moi au centre. (*Clov fait avancer le fauteuil*) J'étais bien au centre, n'est-ce pas ? », in S. Beckett, *Fin de partie*, op.cit., p. 41.

¹⁵⁷⁴ Traduit de : « Me pesaba el cuerpo, me asqueaba esta carne que nos duele, que nos da placer. Sentía en mí una fuerza aprisionada que deseaba romper la cárcel carnal para viajar libremente hacia espacios ignotos, lejanos », C. Felipe, *El Chino*, op. cit., p. 73.

¹⁵⁷⁵ Traduit de : « Me faltaba el fuego que hiciera ceniza la cárcel de mi carne [...] el pájaro enorme tendría en sus ojos fuego bastante para consumirme ; alas poderosas para arrastrarme en su vuelo », *ibid.*, p. 74.

¹⁵⁷⁶ Traduit de : « Hay que abrir la cárcel carnal, demasiado estrecha y huir », *ibid.*, p. 91.

l'impossible cure réside dans la verbalisation scénique de l'épisode. [...] Heureusement, elle n'y parvient pas et la pièce n'échappe pas au cercle de l'histoire¹⁵⁷⁷. »

Inutile dès lors de revenir sur le fait que toutes les pièces encadrantes et encadrées de V. Piñera, É. Manet ne s'achèvent aussi que pour mieux recommencer. On aura compris, qu'après C. Felipe exhibant une femme enfermée dans la recherche infinie d'un souvenir fantasmatique évanouissant¹⁵⁷⁸, les autres auteurs cubains utilisent aussi ce procédé pour présenter des personnages qui sont si prisonniers de leurs pulsions autodestructrices, si dépendants de leurs répétitives représentations ou de leur théâtre quotidien, qu'ils en viennent finalement à dépasser largement le symptôme psychotique de compulsion de répétition pour adopter des comportements foncièrement autistiques ! M. M. Montes achève de nous convaincre dans *Las Paraguayas*, en mettant en scène l'exemple paroxystique d'un vieux dont la perte de contact vital avec la réalité et la reconstruction délirante d'un monde fictif sont désormais dépourvus de toute communication avec autrui. Confiné dans son délire intérieur de persécution, il ne parvient même plus à entendre la fin des conflits guerriers et ne pense qu'à accomplir jusqu'au bout sa mission première d'extermination en tuant méthodiquement tous ceux qu'il avait épargnés auparavant.

In fine, s'il est vrai que la psychanalyse utilisée à rebours n'a pas beaucoup enrichi les œuvres théâtrales du Grand Siècle et que la critique dramatique actuelle semble d'ailleurs renoncer quelque peu à l'utiliser, à l'inverse, les jeux spéculaires des pièces du Grand Siècle ont révélé des conceptions de la mauvaise foi, des perceptions inaperçues et des délires, en un mot, des intuitions de névroses et psychoses qui permettent d'avoir des idées plus fines, plus instructives et plus excitantes concernant la mentalité de l'époque, et donc aussi de saisir un peu plus comment a émergé peu à peu dans notre histoire cette science de l'esprit sans laquelle il est désormais impossible de comprendre les pièces modernes. Sur ce point, nous espérons avoir montré qu'un terrain immense s'ouvre à

¹⁵⁷⁷ Traduit de : « La protagonista esta gobernada por una idea fija, una reminiscencia de lo que no puede recordar, cuyo posible cura está en la verbalización escénica del episodio [...] afortunadamente, no lo logra y la obra no escapa del círculo de la historia », M. Montes Huidobro, *El Teatro cubano durante la república, Cuba detrás del telón*, op.cit.; p. 415.

¹⁵⁷⁸ Dans « La Direction de la cure et les principes de son pouvoir » de 1958, J. Lacan écrit : « le fantasme dans son usage fondamental, est ce par quoi le sujet se soutient au niveau de son désir évanouissant, évanouissant pour autant que la satisfaction même de la demande lui dérobe son objet », in J. Lacan, *Écrits*, p. 637. C'est effectivement le cas dans la pièce de C. Felipe puisque lorsque José apparaît enfin, Palma refuse de le reconnaître afin de conserver son image et son désir fantasmatique.

l'étude. Chaque pièce métathéâtrale française moderne doit désormais être vue comme un jalon ou une description clinique de plus, dans l'étude des névroses, des psychoses et des perversions humaines. Après avoir présenté des états et des symptomatologies névrotiques dans lesquels des mécanismes de défense permettent encore aux sujets de garder une autocritique et un contact douloureux avec la réalité, les jeux spéculaires français ont dépeint des états psychotiques, beaucoup plus graves, dans lesquels les mécanismes de défense ne suffisent plus pour que le contact avec la réalité soit préservé. Le métathéâtre s'est donc transformé en une image parfaite de la possible rupture de notre *theatrum mentis* avec le monde extérieur et du risque d'une délirante plongée écmnésique, schizophrénique ou autistique, dans un monde à nous. Reste à savoir si nos jeux spéculaires se contentent de ce triste constat et de cette analyse assez exhaustive de dysfonctionnements de notre théâtre intérieur ou s'ils se font aussi l'écho des théories émergentes du psychodrame¹⁵⁷⁹ en proposant en eux-mêmes des modèles de cures médicales et de soins cliniques. Autrement dit, le théâtre à son miroir propose-t-il aux spectateurs enchâssés et au public réel un véritable traitement thérapeutique dramatique ou les condamne-t-il tous, comme la Palma cubaine, à un enfermement dans des jeux illusoires stériles et à une consternante « arnaque thérapeutique » ? S'avère-t-il capable à la fois de diagnostiquer et de soigner ?

D) LES VERTUS THÉRAPEUTIQUES DU THÉÂTRE À SON MIROIR ?

1) Des vertus de la théâtralisation de la catharsis puis du psychodrame

Dans *La Poétique*, comme chacun sait, Aristote écrit : « La tragédie est [...] une imitation qui est faite par des personnages en action et non au moyen d'un récit, et qui, suscitant pitié et crainte, opère la purgation propre à pareilles émotions¹⁵⁸⁰. » Rappelons que selon l'interprétation classique et maximaliste de ce passage, la représentation dramatique tragique, et *a fortiori* celle de passions, doit permettre au spectateur de se libérer de ses propres passions, de ses pulsions de vie et de mort, et donc des pathologies

¹⁵⁷⁹ Sur ce sujet voir notamment les ouvrages de Jacob Levy Moreno, *Psychothérapie de groupe et Psychodrame, introduction théorique et clinique à la socioanalyse*, Paris, éd. PUF, 1965 ainsi que le plus tardif *Théâtre de la spontanéité*, Paris, éd. Desclée de Brouwer, 1984 ; celui de Anne Ancelin Schützenberger, *Précis de psychodrame*, Paris, éd. Presses Universitaires, 1966 ; rééd revue et augmentée sous le titre *Le Psychodrame*, Paris, éd. Payot et Rivages, 2003 et enfin celui de Philippe Jeammet, *Le Psychodrame psychanalytique*, Paris, PUF, 1987.

¹⁵⁸⁰ Aristote, *La Poétique*, chapitre VI, *La Poétique*, in *Rhetores graeci*, vol. I, Venise, ed. Alde Manuce, 1508 ; rééd. Paris, éd. Les Belles Lettres, 1990, p. 37.

qui y sont liées. En d'autres termes, en vivant à travers le héros ou les situations représentées sous ses yeux des fantasmes, des angoisses, et les dérives psychologiques qu'ils peuvent entraîner, le spectateur doit se purger et mettre à distance ses émotions, processus que la philosophe Marie-José Mondzain, en la rattachant au discours psychanalytique, qualifie de perlaboration. Dans leur dernière traduction de *La Poétique*, Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallo minimisent l'efficacité de la tragédie mais ne nient pas pour autant ses effets. Pour eux, « la tragédie peut « épurer » les émotions qu'elle éveille chez le spectateur¹⁵⁸¹ » parce « qu'elle offre à son regard des objets eux-mêmes épurés¹⁵⁸². » Dans cette interprétation plus récente de *La Poétique*, la représentation tragique conserve donc toujours des capacités d'épuration. À la suite de Northrop Frye¹⁵⁸³, enfin, certains critiques actuels proposent même d'étendre ces considérations à la comédie : « Presque tout ce qu'Aristote a dit sur les émotions provoquées par le spectacle peut s'appliquer *mutatis mutandis*, aussi bien à la tragédie qu'à la comédie¹⁵⁸⁴. » Par le rire, expliquent-ils en effet, le spectateur se dissocie et se distancie aussi des personnages et tâche finalement toujours d'éviter de leur ressembler et de modérer ses passions ou pulsions. Or c'est exactement ce phénomène cathartique et psychanalytique que parvient parfois à exhiber sous nos yeux la structure du théâtre à son miroir et ses spectateurs intérieurs. Qu'on nous permette de le prouver en s'écartant un instant de notre *corpus* primaire afin d'évoquer cet exemple paroxystique et unique sur la scène française classique qu'est le *Triomphe des cinq passions* publié en 1642.

Dans cette tragi-comédie, Gillet de la Tessonnerie utilise justement le théâtre dans le théâtre afin de montrer à son public comment s'accomplit le processus dramatique de la purification des passions évoqué par Aristote. Comme son titre l'indique, son personnage principal, Arthémidore se rend chez un enchanteur afin qu'il lui présente des spectacles ou des « Fantômes parlant » qui pourraient le guérir et triompher de cinq de ses passions. Or cette cure dramatique ou psychodramatique fonctionne parfaitement puisqu'à la fin de chaque spectacle, on le voit revenir sur scène pour exprimer les sentiments que lui a fait ressentir chaque représentation et les mettre ainsi à distance par sa pensée. L'Enchanteur le confirme en le félicitant finalement de son entière guérison. Ainsi, à travers ce spectateur

¹⁵⁸¹ Aristote, *La Poétique*, rééd., Paris, éd. Seuil, 1980 et 2011, p. 190.

¹⁵⁸² *Ibid.*, p.190.

¹⁵⁸³ Herman Northrop Frye's, *Anatomy of criticism, four essays*, Princeton, New Jersey, éd. Princeton University Press, 1957.

¹⁵⁸⁴ Philip Stewart, « De la Catharsis comique », communication présentée au colloque « Esthétique de la comédie » à Reims en septembre 1994 parue dans *Littératures classiques*, 27, (1996), p. 183-193, article disponible en ligne <http://people.duke.edu/~pstewart/catharsi.htm>

interne qu'est Arthémidore, le public réel parvient à voir sur la scène comment se déroule la catharsis aristotélicienne tout en la subissant lui-même. La structure redoublée de la pièce ou ses enchâssements redoublent donc aussi sa portée cathartique. G. Forestier ne manque pas de le rappeler dans les termes suivants : « Ainsi le public peut à la fois subir lui-même les bienfaits de la cure, et comprendre, par l'intermédiaire de son double scénique, la manière dont elle s'opère¹⁵⁸⁵. »

Un peu plus tard, dans la comédie des *Songes Esveillez*, le Clarimond de Brosse apparaît aussi comme un demiurge qui tente d'adopter une démarche psychodramatique afin de modifier la structure mélancolique de la personnalité ou l'esprit obsessionnellement amoureux de ce « patient » qu'est Lisidor. En lui proposant des spectacles lui permettant d'extérioriser ses sentiments de tristesse et d'amour enracinés en lui, il espère le guérir de ses tourments et y parvient ostensiblement. Néanmoins sa cure dramatique réussit moins grâce au théâtre lui-même qu'au surgissement dans celui-ci de la réalité, incarnée par la figure d'Isabelle, finalement bel et bien vivante. Comme dans *La vida es sueño* dont Brosse semble s'inspirer, la portée thérapeutique du théâtre dans le théâtre ou la démonstration de sa possibilité cathartique semble donc rester ici assez superficielle et bien moins probante que celle présentée dans la pièce de Gillet. C'est qu'il faut en fait attendre les jeux spéculaires modernes pour que l'on retrouve une telle théâtralisation de la purgation des névroses et des psychoses et pour que le théâtre fusionne intimement avec la thérapie du psychodrame.

À la fin de *L'Ours et la Lune*, le prisonnier se met à se parler « comme s'il se voyait lui-même du dehors¹⁵⁸⁶ » et à évoquer toute la comédie intérieure onirique à laquelle il vient d'assister : « Ah, que s'il faut se réveiller, du moins, que le souvenir de ces choses qu'il a vues une seconde avant le réveil ne s'efface pas, / Ou la joie seule, si elles s'effacent, dont elles étaient le signe mystérieux¹⁵⁸⁷. » Grâce au terme « joie », il montre que le plaisir qu'il a pris à la représentation peut l'aider, voire même lui suffire, à se purger de son traumatisme psychologique. La dernière réplique de la pièce, celle où ce même prisonnier murmure symboliquement « le jour se lève¹⁵⁸⁸ » semble d'ailleurs confirmer sa guérison et les pouvoirs curatifs du théâtre sur ses symptômes névrotiques. De nouveau, le théâtre dans le théâtre permet donc de mettre en scène, la possibilité d'une catharsis ou d'un psychodrame dédoublé.

¹⁵⁸⁵ G. Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre*, op. cit., p. 317.

¹⁵⁸⁶ Claudel, *L'Ours et la Lune*, op. cit., p. 66.

¹⁵⁸⁷ *Ibid.*, p. 66-67.

¹⁵⁸⁸ *Ibid.*, p. 67.

Quelques années plus tard, E. Ionesco va plus loin encore et semble utiliser ses enchâssements et jeux de rôles comme des rêves éveillés ou des incarnations imaginaires détaillées pour tenter de se délivrer de ses propres névroses. De fait, dans *L'Impromptu de l'Alma*, c'est son double, le personnage de Ionesco qui dort à moitié lorsqu'il construit son récit de pièce interne dans lequel son narcissisme est tour à tour maltraité et sublimé, et c'est lui qui, à la fin, lorsque l'enchâssement cesse, semble avoir retrouvé, par le truchement de l'axe vertical de l'imaginaire, un équilibre cathartique entre ses tendances opposées internes et une plus grande sérénité. Sa promesse d'amendement, son « Excusez-moi, je ne le ferai plus, car ceci est l'exception¹⁵⁸⁹ » suivi de la réplique de Marie « Et non pas la règle¹⁵⁹⁰ ! » constitue en effet un clin d'œil au titre d'une pièce de Brecht *L'Exception et la Règle*¹⁵⁹¹ montrant que ce personnage est finalement parvenu à se distancier de son propre pédantisme ou narcissisme. De là à en conclure que E. Ionesco / dramaturge théâtralise ici sous nos yeux le propre succès de sa thérapie et des séances de rêves éveillés dirigés qu'il suivait lui-même sous la direction de Léopold Ziegler¹⁵⁹², il n'y a donc qu'un mince pas et grande est la tentation de voir ici une forme inédite de catharsis triplée... Une chose est sûre en tout cas, la modeste réussite de son personnage fictif elle, laisse toujours clairement entrevoir au public l'efficace purification des émotions qu'il peut vivre aussi *hic et nunc* grâce au théâtre.

Après avoir écrit dans « Comment jouer *Les Bonnes* » : « c'est un conte, c'est-à-dire une forme de récit allégorique qui avait peut-être pour premier but, quand je l'écrivais, de me dégouter de moi-même en indiquant et en refusant d'indiquer qui j'étais, le but second d'établir une espèce de malaise dans la salle¹⁵⁹³ », dans *L'Avertissement du Balcon*, J. Genet ajoute : « La représentation fictive d'une action, d'une expérience, nous dispense généralement de tenter de les accomplir sur le plan réel et en nous-mêmes¹⁵⁹⁴. » Même si l'adverbe « généralement » atténue la portée de cette dernière déclaration liminaire, il va sans dire que J. Genet rappelle ici par deux fois les vertus purificatrices et thérapeutiques

¹⁵⁸⁹ E. Ionesco, *L'Impromptu de l'Alma*, op.cit., p. 466.

¹⁵⁹⁰ Ibid.

¹⁵⁹¹ Bertolt Brecht, *L'Exception et la Règle* (1930) ; rééd. in *Théâtre Complet I*, Paris, éd. L'Arche, 1955.

¹⁵⁹² E. Ionesco qui souffrait d'insomnies suivait avec Ziegler, psychanalyste zurichois de formation jungienne, des séances de rêves éveillés où il devait imaginer un parcours et en faire un récit détaillé afin de pouvoir se débarrasser de ses hantises obsessionnelles. Son ami Mircea Eliade lui avait en outre suggérer de pratiquer « une technique de réintégration spirituelle » consistant à franchir par la pensée ses propres obstacles et angoisses intérieure et ainsi retrouver un équilibre. À propos de *Victimes du Devoir* E. Ionesco écrit d'ailleurs : « Cela devait être une leçon, comme une sorte d'exercice spirituel, une marche progressive, étapes par étapes, que j'essayais de rendre accessible vers la fin inéluctable », in Claude Bonnefoy, *Entretiens avec Eugène Ionesco*, p. 124 in *Œuvres complètes*, op.cit., p. 1723.

¹⁵⁹³ J. Genet, « Comment jouer « *Les Bonnes* », op. cit., p. 126.

¹⁵⁹⁴ J. Genet, *Avertissement du Balcon*, op. cit. p. 261.

que peut avoir le théâtre. Bien qu'il ne montre pas dans *Le Balcon* que ses personnages trouvent une solution dans la théâtralisation de leur imaginaire et qu'il ne les présente pas « guéris », la répétition incessante de leur représentation morbide et le fait qu'ils ne semblent pas passer à l'acte et aux faits meurtriers réels, prouvent qu'ils se libèrent, et nous libèrent dans le même temps, au moins partiellement, de certains fragments traumatiques du passés ou de conflits psychotiques et émotionnels. En faisant étrangement écho à *La Politique* d'Aristote qui définissait la catharsis à partir de la musique¹⁵⁹⁵ J. Genet semble d'ailleurs confirmer cette action psychique relative sur le spectateur lorsqu'il dit : « Mais l'œuvre sera une explosion active, un acte à partir duquel le public réagit, comme il le peut. Si dans l'œuvre d'art le « bien » doit apparaître, c'est par la grâce des pouvoirs du chant, dont la vigueur, à elle seule, saura magnifier le mal exposé¹⁵⁹⁶. »

De la même façon, le caractère circulaire des structures enchâssées cubaines semble reposer avant tout sur l'espoir d'une purification progressive des pulsions, d'une lente libération des fantasmes, bref, sur la possibilité d'un avenir tourné davantage vers la guérison et la vie que vers la mort. Si le psychodrame de Palma monté par elle-même dans *El Chino*, comme celui de Tabo et Tota, des trois frères de J. Triana ou de Lady Strass, échoue, s'il est répété sans cesse, c'est en effet justement parce que son travail consiste à répéter, comme au cours d'une analyse, les mêmes scènes encore et encore jusqu'à ce que son refoulement soit mis en échec et que s'élabore une connaissance consciente de l'histoire de son symptôme, qui permette de le supprimer. Bien loin de marquer un fiasco thérapeutique ou le triomphe d'un délire généralisé, la répétition théâtrale concentrique d'*El Chino* comme de bien d'autres pièces internes et externes cubaines, devient donc le premier signe du succès possible d'une perlaboration, ou la première lueur annonçant l'éradication des traumatismes refoulés et la liquidation des complexes qui s'opérera finalement chez les spectateurs fictifs et réels. Dans un entretien avec Abelardo Estorino sur *La Noche de los asesinos*, J. Triana le confirme clairement :

cela m'a toujours énormément préoccupé parce qu'à moi on me dit : « regarde comme tu détruis les choses, quel défaitiste, quelle morbidité et quel manque d'optimisme dans l'avenir tu as. » Alors je me croise les bras et je dis : mais ces gens-là qu'ont-ils vu ? Parce que si on joue la pièce de cette

¹⁵⁹⁵ « Nous voyons ces mêmes personnes, quand elles ont eu recours aux mélodies qui transportent l'âme hors d'elle-même, remises d'aplomb comme si elles avaient pris un remède et une purgation. C'est à ce même traitement dès lors que doivent être nécessairement soumis à la fois ceux qui sont enclins à la pitié et ceux qui sont enclins à la terreur, et tous les autres qui, d'une façon générale, sont sous l'empire d'une émotion quelconque pour autant qu'il y ait en chacun d'eux tendance à de telles émotions, et pour tous il se produit une certaine purgation et un allègement accompagné de plaisir. Or, c'est de la même façon aussi que les mélodies purgatives procurent à l'homme une joie inoffensive », Aristote, *La Politique*, Paris, éd. Vrin, 1995, p. 584.

¹⁵⁹⁶ J. Genet, *Avertissement du Balcon*, op. cit. p. 261.

façon on fait une chose vitale qui est de détruire les fantasmes, les mythes des relations familiales¹⁵⁹⁷.

Bien que parfois non explicites ou non théâtralisés comme chez J. Genet, les psychodrames cubains enchâssés semblent donc mener aussi à une forme de double salvation touchant tant le public interne qu'externe. Reste que dans certaines pièces métathéâtrales, la comédie interne débouche sur une mort des spectateurs internes qui peut encore être considérée comme un aveu d'échec du psychodrame ou des vertus purificatrices du théâtre à son miroir. Pourtant, nous allons maintenant voir, que ces œuvres dominées par la mort ne font en fait parfois qu'illustrer sur scène cette autre forme de salvation ou de cure que J. Lacan et A. Artaud ont nommé la « tropulsion¹⁵⁹⁸ » de vie.

2) La Mort libératrice : le théâtre à son miroir comme « tropulsion » de vie

Déjà chez Lope et Rotrou, les structures enchâssées conduisaient à une mort libératrice du protagoniste. Grâce au théâtre, les comédiens de Ginés et Genest parvenaient à se détacher de leur enfermement dans la comédie humaine et à s'ouvrir à l'infini divin. Les dramaturges modernes remodelent et réutilisent ce modèle afin de révéler non pas les vertus catholiques mais thérapeutiques du théâtre à son miroir. Contrairement aux personnages du *Balcon*, ou aux trois frères de J. Triana, rappelons que dans *Les Bonnes* de J. Genet le théâtre dans le théâtre conduit à une mort véritable. Piégées à leur jeu, enfermées dans leur rite, Claire et Solange décident de transformer leur simulacre en réalité en tuant véritablement l'une d'entre elle jouant Madame. Or, cette mort apparaît paradoxalement comme la marque du triomphe de leur thérapie théâtrale. De fait, tuer Claire, c'est d'abord pour Solange l'équivalent d'une possession physique et donc une libération complète de ses pulsions sexuelles, une délivrance de sa prison charnelle. De plus, tuer Claire c'est tuer Madame et se délivrer d'un de ses doubles ou de ses Moi, qui envahit et aliène aussi sa personnalité. Enfin, éliminer Claire, c'est aussi naturellement se débarrasser de cet autre double, ce reflet permanent qu'est sa sœur et ainsi en finir avec le sentiment d'être multiple ou double, de ne pas se connaître entièrement, de se mentir

¹⁵⁹⁷ J. Triana, « Détruire les fantasmes, les mythes des relations familiales », *op. cit.*, p. 15.

¹⁵⁹⁸ Le terme « tropulsion » est repris d'un texte de 1947 où Artaud écrit : « je suis un corps une masse un poids une étendue un volume » liste qui se termine par « tropulsion », in Antonin Artaud, *Œuvres*, éd. Gallimard, coll. « Quarto », Paris, 2004, p. 1492.

incessamment, bref, c'est tenter de retrouver la pureté de son Moi premier ! Ce que le J. Genet montre, c'est donc que, chez son personnage, la théâtralisation de sa volonté de destruction ou de ses pulsions de mort est en fait une épreuve de vérité grâce à laquelle il retrouve la pureté de l'existence contre les mensonges de l'être. Au lieu de conduire à un échec ou à une aggravation pathologique, son jeu théâtral produit chez Solange une libération des suppôts de Moi et des psychoses qui sont en elles, une mort psychique de sa folie schizophrénique et lui donne accès à un second niveau d'existence entièrement purifié à partir duquel elle pourra se récréer. Michel Corvin confirme aussi qu'en retournant finalement leur pulsion de mort ou tout leur exercice théâtral de la répétition / variation du même schéma meurtrier contre elle-même, Claire « inverse les signes de l'échec » et parvient à la fois à se sublimer, à se régénérer, ou à « faire naître une identité et une réalité du néant¹⁵⁹⁹ ».

Dans *Antigone* et dans *L'Alouette* de J. Anouilh, les deux jeunes héroïnes des représentations internes choisissent également la mort afin d'en finir avec les mensonges de leur être, avec leurs autres Moi et retrouver la pureté de l'existence et du Moi premier. Antigone ayant choisi d'abord de dire non à Créon, dit finalement non à la vie parce qu'il s'agit d'une vie de compromis, d'une comédie quotidienne médiocre dans laquelle sont dégradés son Moi authentique et son idéal d'absolu. Et si elle précipite sa mort en s'écriant : « Allons, vite, cuisinier ! Appelle tes gardes¹⁶⁰⁰ ! », c'est qu'elle sait qu'elle signe ici sa libération et sa renaissance ou que comme le dit le Chœur elle va « pouvoir être elle-même pour la première fois¹⁶⁰¹ ». Dans « Antigone chez les Français », Artaud corrobore cette interprétation en écrivant :

Le nom de l'Antigone réelle qui marcha au supplice en Grèce 400 ans avant Jésus Christ est un nom d'âme qui ne se prononce plus en moi que comme un remords et comme un chant. Ai-je assez marché au supplice moi-même pour avoir le droit d'ensevelir mon frère le Moi que Dieu m'avait donné et dont je n'ai jamais pu faire ce que je voulais parce que les Moi autres que moi-même, insinués dans le mien propre comme je ne sais quelle insolite vermine, depuis ma naissance m'en empêchaient¹⁶⁰².

Selon lui, en enterrant son frère et en provoquant sa mort, Antigone coupe effectivement avec cette sorte de délire continu de surimpression de Moi et d'identité où est pris son sujet, elle franchit la limite de « l'entre-deux-morts » pour renaître et atteindre ce qu'elle nomme elle aussi « l'infini ». Comme Chez J. Genet, la théâtralisation de la pulsion de

¹⁵⁹⁹ J. Genet, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 1067.

¹⁶⁰⁰ J. Anouilh, *Antigone, op. cit.*, p. 97.

¹⁶⁰¹ *Ibid.*, p. 55.

¹⁶⁰² Texte rédigé en 1944 à l'intention du docteur Ferdière, in Artaud, *Œuvres, op. cit.*, p. 939.

mort a donc soigné ici la protagoniste de sa névrose et de sa volonté de destruction en la transformant en régénération ou en seconde vie.

De même dans *L'Alouette*, lors de la « répétition » de la scène de la prison, Jeanne entrevoit l'issue pire que la mort qui lui est réservée. Comme sa sœur Antigone – celle de J. Anouilh – elle se demande ce qui va lui rester quand elle ne sera plus Jeanne. « Vous voyez, s'écrie-t-elle, Jeanne ayant vécu [...] ; Jeanne acceptant tout [...] Vous voyez Jeanne fardée, en hennin, empêtrée dans ses robes, s'occupant de son petit chien ou avec un homme à ses trousses, qui sait, Jeanne mariée¹⁶⁰³ ? » C'est donc aussi pour rester fidèle à son idéal et à la pureté de son Moi premier qu'elle se met à crier comme Antigone : « Appelle tes soldats, Warwick, appelle tes soldats, je te dis, vite ! Je renonce à l'abjuration, je renonce à l'habit de femme, ils vont pouvoir l'utiliser leur bûcher, ils vont l'avoir leur fête¹⁶⁰⁴ ! » Et peu importe ici que les spectateurs de l'intra-pièce interviennent, que par un tour de passe-passe, ils escamotent le supplice, de toute façon on sait tous que cette nouvelle Jeanne d'Arc va mourir ! L'important, l'essentiel même, c'est qu'elle cherche aussi dans la mort une suprême consécration, une extrême libération de son être. Ainsi, le théâtre à son miroir transforme ici encore une pulsion de mort en une « tropulsion de vie » comme le disait Artaud. Autrement dit, le suicide est vécu comme une palingénésie.

Au regard de la production française, on comprend mieux pourquoi Santizo attirait tant notre attention sur le rôle d'un violoniste suicidaire dans *El Chino* et surtout pourquoi Tabo disait dans *Dos Viejos pánicos* que la mort « serait un cadeau¹⁶⁰⁵ ». Seule la mort aurait aussi délivré ces créatures de « leur mort avortée¹⁶⁰⁶ » dont parlait Artaud. Elle leur aurait permis, dans un acte dionysiaque, d'en finir avec leurs pathologies, avec leur état de névrosés et psychotiques hantés par d'autres Moi et de reconquérir violemment leur liberté et leur vie.

C'est ainsi que doit sans doute aussi être interprété le meurtre de Sœur Inés des Nonnes ainsi que le suicide de Raúl dans *Su Cara mitad*. Le fratricide mis en scène par É. Manet permet à Sœur Angela et la Mère supérieure de s'affranchir, comme chez J. Genet et chez J. Anouilh, d'un des Moi ou d'un double qui embarrasse leur esprit. Quant au suicide de Raúl, il n'est qu'un moyen parfait pour enfin échapper aux multiples

¹⁶⁰³ J. Anouilh, *L'Alouette*, op.cit., p. 83-84.

¹⁶⁰⁴ *Ibid.*, p. 84.

¹⁶⁰⁵ Traduit de : « sería un regalo », V. Piñera, *Dos Viejos Pánicos*, op. cit., p. 67.

¹⁶⁰⁶ On reprend aussi cette expression à Artaud. Dans *Correspondance de la momie*, il écrit en effet : « Ni ma vie n'est complète, ni ma mort n'est absolument avortée », inversant syntaxiquement la vie et la mort, comme dans la logique de la tropulsion.

personnalités qui l'habitent ou qu'on tente d'inculquer dans son Moi cadavre, un outil unique pour en terminer également avec les surimpressions de personnalités ou la schizophrénie qui l'habite et ouvrir la possibilité d'une rétroaction et de régénérescence. Bob ne croit donc pas si bien dire quand il lui parle de « thérapie théâtrale¹⁶⁰⁷ ». C'est bien un Raúl guéri par la théâtralisation de ces pulsions et de ses troubles qui apparaît en fait lors du suicide final, un Raúl qui pourrait même ajouter tel Artaud : « Si je me tue, ce ne sera pas pour me détruire, mais pour me reconstruire, le suicide ne sera pour moi qu'un moyen de me reconquérir violemment, de faire brusquement irruption dans mon être, de devancer l'avance incertaine de Dieu¹⁶⁰⁸. »

Bien que souvent le théâtre à son miroir redouble l'enfermement psychologique et corporel des individus afin de démontrer leurs troubles autistiques, il renoue ainsi parfois *in extremis* avec l'âge baroque en ouvrant sur une mort libératrice, vécue comme une palingénésie métapsychologique¹⁶⁰⁹. Si la mise à jour des pulsions de morts des personnages et l'assassinat de leur Moi illusoires, conduit les personnages au néant, c'est alors un néant pur à partir duquel ils pourront peut-être trouver la vérité réelle de leur être. N'en déplaise donc à ces apparences meurtrières, les jeux de théâtre ont eu aussi au moins pour ces personnages une fonction cathartique et curative, leur permettant finalement de faire fi de leurs pathologies psychologiques et de renouer avec la vie.

3) Acceptation de l'*homo ludens* et compensation esthétique

Quand bien même, on refuserait encore cette éventualité thérapeutique du théâtre sur les publics internes et externes, sous les prétextes qu'aucune amélioration de l'état des personnages ou aucune « renaissance » ne figure encore vraiment explicitement dans ces textes métadramatiques, que jamais le spectacle d'une catharsis ou de passions morbides, même répété ne peut guérir d'un traumatisme en une seule fois et qu'il peut même provoquer en nous, des désordres échappant à toute tentative de récupération d'ordre

¹⁶⁰⁷ M. Montes Huidobro, *Su Cara mitad*, op. cit., p. 692.

¹⁶⁰⁸ Artaud, *Œuvres*, p. 125-126.

¹⁶⁰⁹ Terme créé par Sigmund Freud dans sa correspondance privée avec Wilhelm Fliess en 1896 puis redéfini en 1915 : « Je propose que l'on doive nommer une présentation métapsychologique lorsque nous réussissons à décrire un processus psychique selon ses relations dynamiques, topiques et économiques. »

rationnelle et conduisant à la folie individuelle et à la dislocation sociale¹⁶¹⁰, on n'en conclura pas pour autant à un échec médical total du théâtre à son miroir. Si les jeux spéculaires ne parviennent pas à nous libérer de nos pulsions de morts et de notre *theatrum mentis* conflictuel, ils ont au moins la vertu, comme toute thérapie alternative, de nous aider à les accepter en montrant qu'ils ne sont pas nécessairement synonymes de maladie et qu'ils font surtout intrinsèquement partie de l'équilibre profond de l'homme, cet *homo ludens* que nous sommes. En un mot, ils montrent que si le jeu est la seule vérité accessible à l'homme sur lui-même et sur le monde, il doit donc l'accepter, s'en réjouir et même entretenir cette seule certitude pour garder son équilibre psychique et survivre.

Déjà, dans *Les Songes des hommes esveillés*, Brosse semble le suggérer. S'il nous présente Clarimond tentant d'apaiser Lisidor de sa mélancolie ou de sa « folie de la passion désespérée¹⁶¹¹ » en lui offrant une série de spectacles montrant systématiquement que la vie est un songe comique, c'est afin que ce spectateur interne, figure de nous-mêmes, comprenne qu'il n'y pas lieu de se désespérer des événements vécus ou de les transformer en traumatismes psychologiques car ils ne sont qu'une partie de l'immense comédie ou rêve éveillé et plein de surprises insoupçonnées que son esprit et son corps ont mené, mènent et mèneront toujours dans le monde. L'entrée d'Isabelle dans le spectacle intérieur du troisième acte, confirme cette signification. Loin d'être un acte totalement accessoire ou superficiel du point de vue thérapeutique, le fait que celle qu'on croyait morte et qu'on a vu disparaître dans les flots, se révèle bien vivante et apparaisse en actrice, prouve à Lisidor et au public réel, qu'il faut cesser de chercher une réalité stable en nous-mêmes et dans le monde autre que celle du jeu. Il prouve que notre vie psychique et corporelle ou même la mort des êtres, n'est encore et toujours qu'apparences tragiques ou coups de théâtre plaisants que nous devons tous deux accepter et dont nous devons même toujours nous réjouir dans la mesure où elles peuvent conduire à de véritables bonheurs. Évoquant la pièce, G. Forestier écrit : « à travers les réapparitions providentielles et le bonheur des héros, elle enseigne non point la foi dans le théâtre – Clarimond n'est pas Alcandre et n'a joué aucun rôle dans le destin de Lisidor – mais l'acceptation joyeuse de la vie¹⁶¹². » Même quand le théâtre à son miroir n'est pas thérapeutique à proprement parler, même lorsqu'il ne nous permet pas de nous purger ou d'épurer nos émotions, Brosse montre donc qu'il nous apprend à les appréhender ou à les vivre de la juste façon, ce qui selon Janki, est aussi

¹⁶¹⁰ Ceci rejoint aussi l'idée plus récente de dualité cathartique et criminogène de la représentation.

¹⁶¹¹ Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, éd. Plon, 1964, rééd., coll., « 10 / 18 », 1974, p. 44-45.

¹⁶¹² G. Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre*, op. cit., p. 312-313.

conforme aux intentions d'Aristote souhaitant que les émotions soient éprouvées par le public « dans le bon sens, au bon moment, en direction du bon objet, avec une bonne raison et à un degré propre¹⁶¹³ ». À défaut d'être purgatif, l'effet du théâtre à son miroir peut finalement être lénifiant et devenir ainsi une forme de traitement homéopathique. Ce qui, rappelons-le, est loin de constituer une régression médicale décevante dans la mesure où elle parvient aussi à aider les hommes à soutenir leur équilibre et leur dignité, à se rasséréner et s'abstenir de tout mépris dans la félicité.

De même, dans *Le Bourgeois Gentilhomme*, le délire théâtralisé final de M. Jourdain ne doit pas être vu tant comme le signe d'un désespoir que comme la première étape d'une acceptation de son monde restreint et de la vie humaine avec tous ses défauts et ses faibles, ses folies et ses vices. Lorsque Covielle propose, comme Béralde, plus tard, dans *Le Malade imaginaire*, de « s'accommoder à ses fantaisies¹⁶¹⁴ », il prouve non pas tant son échec et la fatalité de la folie de M. Jourdain clamée par sa femme¹⁶¹⁵ que sa volonté de chasser désormais l'obstacle au bonheur de cet individu et de son entourage. Parce que son stratagème théâtral permet à cet homme, comme à Argan ensuite¹⁶¹⁶, et au spectateur, de se jouer et de rire du drame de la comédie du monde et du *theatrum mentis* dans lesquels ils vivent, le théâtre à son miroir moliéresque aide à atténuer leur poids matériel et psychologique, et à les accepter comme simple partie du joyeux défi ou de la permanente comédie qu'est finalement la vie. C. Mazouer le suggère aussi lorsqu'il écrit :

Mais le dénouement est de grand sens, peut-être, quant à la philosophie comique de Molière. On n'a pas pu guérir le Bourgeois de sa naïveté, de sa manie ; on n'a pas pu le faire revenir à la raison ni au réel. Mais on l'a rendu inoffensif pour les siens en s'accommodant à cette manie et, ce faisant, on lui a donné une sorte de bonheur. Les hommes seraient-ils incorrigibles ? Ne reste-t-il qu'à rire de leur folie dans cette fantaisie joyeuse que sait si bien créer la comédie-ballet¹⁶¹⁷ ?

Sur la scène moderne, J. Genet illustre aussi la célèbre formule selon laquelle c'est dans l'apparence sombre que nous trouvons la vie. Il montre que la réalité est si mensongère et insuffisante que seul l'art, le théâtre, bref le jeu dramatique et tragique peut

¹⁶¹³ Traduit de : « in the right way, at the right time, toward the right object, with the right motive, and to the proper degree », Janko Richard, *Aristotle on Comedy: toward a reconstruction of Poetics II*, Berkeley et Los Angeles, éd. University of California Press, 1984, p. 141.

¹⁶¹⁴ Molière, *Le Malade imaginaire*, éd. de 1965, *op.cit.*, III, 12, p. 904, remplacé dans dernière édition de La Pléiade en « s'accommoder à son humeur », p. 710.

¹⁶¹⁵ « Hélas, mon Dieu, mon mari est devenu fou », Molière, *Le Bourgeois Gentilhomme*, V, 1, p. 328. Comme le dit plaisamment Copeau, Madame Jourdain s'accroche aux basques de son mari, s'efforce de le lester de la réalité, mais celui-ci, elle le constate aussi, quitte le sol irrésistiblement pour prendre son envol.

¹⁶¹⁶ [La comédie] « fait d'Argan lui-même un médecin, elle l'installe solennellement et définitivement dans la folie », écrit en effet G. Defaux, in *Molière ou les Métamorphoses du comique : de la comédie morale au triomphe de la folie*, *op. cit.*, p. 298.

¹⁶¹⁷ Charles Mazouer, *Trois Comédies de Molière, Étude sur Le Misanthrope, George Dandin, Le Bourgeois Gentilhomme*, Paris, éd. Sedes, 1999, p. 73.

nous permettre, dans une perspective à la fois classique et désespérée, de l'accepter et de survivre. Comme Irma face à ses compères, nous ne devons donc pas, selon lui, nous désespérer des troubles psychologiques dont nous ou nos contemporains sont atteints. Nous devons au contraire leur permettre et nous permettre aussi de continuer à jouer, à nous créer, chaque matin, afin d'entretenir au moins en nous la foi en cette seule vérité accessible qu'est l'apparence, la théâtralité ou l'esthétisme de la vie. En se suicidant théâtralement, Claire montre finalement bien moins sa défaite que son acceptation glorieuse et libre de cette vérité ludique et esthétique. Comme Colle l'écrit : « Ce meurtre est donc l'acte isolé d'un individu qui s'affirme face au monde, qui se divinise lui-même¹⁶¹⁸. » Il révèle et enseigne aussi au public réel que l'acte individuel d'un créateur, le théâtre d'un artiste sans garantie divine, ou même le jeu grotesque ou tragique d'un homme solitaire nous permettent de trouver le seul accord sincère et paisible possible avec la comédie humaine et psychique dans laquelle nous vivons. La perte du sentiment sacré et de l'équilibre psychologique se résout ainsi chez J. Genet en une religion de vie ou une cure constante centrée autour de l'acceptation de la simple vérité et de la splendide sincérité de la forme théâtrale.

Si le métathéâtre et la création dramaturgique cubaines sont porteurs d'espoir, par-delà leur infernale circularité, c'est également parce qu'ils permettent de faire comprendre au peuple cubain que la vérité de soi et du monde, en tant que telle, n'existe pas, que ce qui existe à l'infini, que ce qui pourrait éventuellement s'appeler vérité, c'est la manière dont chaque personnage – et *a fortiori* chaque auteur et chaque homme – a de décrire, de penser et surtout de créer une réalité donnée. La fiction, la réalité, la vérité, le mensonge : tout cela, en fait, n'a plus le moindre sens pour nos dramaturges cubains et leur êtres de papiers car ce qui les intéresse justement dans le théâtre et le métathéâtre, c'est l'incroyable capacité de cet art et de cette structure à exprimer le plus fidèlement ce qu'ils pensent et ce qu'ils **voient** tout en exhibant fièrement la part essentiellement relative et subjective de leur jugement. Ce qui les fascine et ce qui nous fascine aussi, plus que tout, dans cette technique spéculaire, c'est l'espoir qu'elle révèle résidant au sein de la **sincérité de la création dramaturgique et artistique**. Comme J. Genet, C. Felipe, V. Piñera, É. Manet, M. Montes Huidobro ou J. Triana savent en effet qu'ils peuvent, comme leurs personnages, se tromper sur la réalité (qu'ils prennent pour de la fiction, et *vice versa*), ils savent qu'ils peuvent aussi se méprendre sur ce qu'ils pensent être définitivement leur Moi, ainsi que sur

¹⁶¹⁸ J. L. Colle, *Le Sacré dans l'œuvre de Jean Genet*, thèse de doctorat, Paris IV, 1989, p. 708.

la vérité castriste et l'ère postrévolutionnaire, mais ce que leur métathéâtre révèle, c'est qu'ils ne peuvent tricher, ils ne peuvent s'arranger avec la sincérité créatrice. Voilà pourquoi J. Triana finit par faire clamer à son autiste qu'est Aracelio dans *Ceremonial de guerra* qu'il n'existe que *sa* propre « vérité¹⁶¹⁹ ». Voilà pourquoi M. Montes Huidobro affirme : « Quel que soit le moment, voilà le Cubain qui fait du théâtre » et que : « chacun doit vivre en fonction de ce qu'il a choisi, c'est la seule façon d'être. Et en dernière instance, comme au théâtre, c'est la seule vérité possible¹⁶²⁰. » Le jeu créatif de chaque être, qu'il soit comique ou tragique, doit selon ces auteurs et leurs personnages, non seulement être accepté par l'homme parce qu'il lui est consubstantiel ou parce qu'il est inséparable de sa culture, de son lien social et de la création des civilisations, mais aussi être accueilli avec joie, parce qu'il constitue finalement son antidote absolu à cet échec proprement pathologique qu'est l'immobilisme. Briser le jeu, c'est briser l'homme, nous disent, en somme, magistralement les structures spéculaires cubaines. À notre tour donc d'avancer que les vertus thérapeutiques du théâtre à son miroir résident peut-être moins dans sa parenté avec le psychodrame ou avec l'imposante théorie cathartique majoritairement tragique que dans cette mince mais pure acceptation de notre nature créative et ludique et dans la possibilité de sincérité qui y réside. À notre tour, *in fine*, d'annoncer bien haut qu'il existe encore dans l'art dramatique une forme de pureté qui pourra peut-être nous aider à nous relever de la folle déraison de notre être et de notre monde.

Ainsi, le théâtre à son miroir du vingtième siècle n'en reste pas au triste constat de la déraison du monde et de l'homme. Loin de nous laisser dans l'impasse constituée par l'absence d'un refuge possible dans la foi ou par l'enfermement des individus dans les mystères et les troubles de leur propre identité, il propose une forme de salvation ou de cure alternative résidant... dans le théâtre lui-même ! En présentant une catharsis redoublée des émotions, en montrant comment les pires pulsions de morts peuvent se transformer en « tropulsion » de vie, en invitant enfin même les plus sceptiques à accepter le drame psychique permanent de leur être en leur présentant comme la seule vérité et la seule source de bonheur qu'ils peuvent atteindre sur terre, le théâtre à son miroir semble capable de soigner et libérer les publics internes et externes de leur folies ou de leurs pathologies. Cette libération est paradoxale et curieuse bien entendu, dans la mesure où

¹⁶¹⁹ J. Triana, *Ceremonial de guerra*, op. cit., p. 57.

¹⁶²⁰ Traduit de : « uno tiene que vivir con lo que uno ha elegido, que es el único modo de ser. Y en última instancia, como en el teatro, es la única verdad posible », M. Montes Huidobro « Escribir teatro en el exilio », in *Ollantay Theater Magazine*, v. 5-2, p. 44.

elle signe une part de désespoir, et trahit le sentiment d'échec, mais il s'agit néanmoins d'une libération affirmant tout autant, si ce n'est plus, l'acceptation du défi joyeux de la vie. Le théâtre à son miroir est certes un forçat qui agite ses chaînes ; mais c'est un parti pris de joie.

Il est de temps de finir, sinon de conclure ; ce serait sans doute présomptueux. On jugera peut-être ce second volet comme un « étrange monstre » s'il n'est pas indécent de reprendre ce mot illustre. Qu'on nous pardonne des réflexions dont le propos était de circonscrire la portée et l'évolution sémantique du procédé de théâtre à son miroir. Depuis l'appriivoisement des premières réflexions véhiculées par le procédé aurique jusqu'au traitement proposé par les auteurs modernes à partir de leurs interprétations des classiques français, notre étude a d'abord permis de souligner le fait que les significations françaises évoluaient considérablement à travers les siècles en nourrissant une fascination telle, qu'elles franchissaient finalement aussi les frontières chronologiques et géographiques pour engendrer dans le Nouveau Monde une profusion de merveilleuses adaptations. Ce parcours critique a ensuite surtout montré que cette multitude de significations spéculaires n'était ni un collectif d'essais bigarrés et dépourvu d'unité, ni une conjonction de coïncidences, de volontés, ou encore de modes historiques, si exploitées et si diversifiées sur notre territoire, que les autres nations y trouvaient aisément quelque source d'inspiration. Au contraire, il a prouvé que si nos modèles sémantiques perduraient et s'exportaient, c'était en fait parce qu'ils étaient les seuls capables de saisir à chaque fois, l'essence immuable et duelle de la structure spéculaire pour traduire simultanément sur scène trois préoccupations humaines majeures et atemporelles. De notre mise au jour de la subtile réflexion française sur l'art théâtral ainsi que sur les variantes du *theatrum mundi*, du *theatrum politicum* et du *theatrum mentis* s'est dégagé, *in fine*, une sorte de modèle esthétique ou de prototype structurel et dramaturgique exprimant constamment ces trois grandes interrogations philosophiques majeures de l'homme que sont le rapport binaire (et intermédiaire) de l'homme au temps, à lui-même et à la Création.

De fait, ce qu'a révélé constamment le théâtre à son miroir, c'est avant tout que l'homme est obsédé intimement et socialement par le poids du passé ainsi que par la peur du futur, si bien qu'il vit en permanence dans un entre-deux chronologique dans un espace temporel intermédiaire tragique entre non-être et être. En reflétant une nostalgie mélancolique puis une ecmnésie, les jeux spéculaires de Corneille, de Brosse, ou encore des vieux nonagénaires des *Chaises* sont parvenus à symboliser, le poids que représente le passé pour tous les hommes. De même trois siècles plus tard, lorsque les personnages de E. Ionesco mentionnaient des figures mythiques¹⁶²¹ et tentaient de remonter par leurs jeux

¹⁶²¹ Les allusions à des figures mythiques sont nombreuses dans la pièce. Le Vieux dit d'abord à la Belle « Où sont les neiges d'antan » renvoyant ainsi à toutes les femmes mythiques du poème des « Belles Dames

de rôles quatre cent mille ans en arrière afin d'atteindre un passé plus mythique encore, un paradis perdu où « le petit village » de Paris existait encore, ils traduisaient, par-delà leur maladie, la tendance humaine générale à se tourner vers le passé ainsi que la souffrance universelle qu'engendre la découverte de notre impuissance à le rattraper : « C'est trop loin, je ne peux plus...le rattraper¹⁶²²... » déclarait emblématiquement le personnage de E. Ionesco. Enfin si la Palma de C. Felipe, le couple de septuagénaires de *Dos Viejos pánicos* ou encore la nostalgique Lady Strass de É. Manet utilisaient ensuite systématiquement du théâtre pour se projeter dans un passé lointain ou proche, (quand ce n'est pas les deux à la fois), c'était finalement pour refléter le fait que même s'il ne souffre pas toujours, comme eux, de troubles psychologiques, l'homme est toujours habité par le terrible poids du passé ainsi que par une non-acceptation ou une difficile acceptation des méfaits du temps visibles dans le présent. Le personnage sain et équilibré qu'est Sergio le soulignait aussi dans *El Chino*, lorsqu'il disait à Palma qu'elle montait une pièce dans le seul but d'« incarner le souvenir d'une belle nuit¹⁶²³ » et d'oublier son âge et ses cheveux blancs sur lesquels elle se ment et ment fréquemment¹⁶²⁴. Le comportement théâtral de Palma comme du terrible Tabo brûlant ses photos de nourrissons et refusant de se voir dans le miroir ainsi que celui de tous les autres personnages des pièces métathéâtrales cubaines de notre *corpus* a donc été indubitablement élaboré à partir de nos modèles parce qu'ils permettaient aux auteurs insulaires de connoter aussi sur leur scène l'extrême souffrance humaine due au fait de ne plus jamais pouvoir retourner dans le passé et de devoir subir les conséquences de l'écoulement du temps dans le présent. Un sentiment qui pourrait être traduit par ces quelques phrases bien plus explicites de Vladimir Jankélévitch¹⁶²⁵ qu'il

du Temps Jadis » de Villon ; puis, en s'adressant à un de ses amours de jeunesse, la Belle, il dit : « Voulez-vous être mon Yseult et moi votre Tristan ? » Enfin avant de mourir, le Vieux s'adresse à la Vieille qu'il nomme successivement sa « Sémiramis », « majesté », « ma fidèle compagne » - en déclamant un poème renvoyant au mythe de Philémon et Baucis : « J'aurais pourtant / voulu tellement / finir nos os / sous une même peau / dans un même tombeau / », in E. Ionesco, *Les Chaises*, op. cit., p. 158-159, et p. 181. Sur ce point on invite nos lecteurs à consulter l'étude de J. H. Donnard *Ionesco dramaturge ou l'Artisan et le Démon*, Minard, 1966, p. 57, selon lequel « *les Chaises* offrent une version revue et corrigée du mythe de Philémon et Baucis ».

¹⁶²² E. Ionesco, *Les Chaises*, op. cit., p. 148.

¹⁶²³ Traduit de « corporizar el recuerdo de una hermosa noche », in C. Felipe, *El Chino*, op.cit., p. 71

¹⁶²⁴ Lorsque Sergio lui demande son âge par exemple, elle répond qu'elle vient d'avoir vingt-neuf ans et celui-ci réplique : « Mensonge, disons trente-quatre ». Énervée, elle lui demande de changer de sujet et il évoque alors habilement ses cheveux blancs : « Ce gris qui surgit à la racine de tes cheveux ! » Malgré cette preuve indubitable, Palma tente encore de nier l'évidence et se justifie en balbutiant : « Les cheveux blancs prématurément sont un mal de famille. Maman dès ses 15 ans... » Ainsi, on comprend que l'enfermement dans le passé de Palma est intimement lié à une non acceptation des méfaits du temps sur son corps. Traduit de : « Mentira. Digamos treinta y cuatro [...] ¡ Ese gris que irrumpe en la raíz de tus Cabellos ! [...]« Las canas prematuras es un mal de familia. Mamá desde que tenía quince años... », *ibid.*, p. 51.

¹⁶²⁵ V. Jankélévitch : *L'Irréversible et la Nostalgie*, éd. Flammarion, Paris, 1983, p. 212.

utilise quand il exprime deux désirs inverses afin d'expliquer les effets de la nostalgie : « rendez-moi ce que vous m'avez pris ; ou bien : donnez-moi ce qui me manque ; et l'autre désir [...] demande en sens inverse : enlevez moi ce fardeau dont vous m'avez chargé ».

À l'inverse, par-delà sa propre pathologie, ce que l'angoisse obsessionnelle de la mort chez Argan a surtout réussi à suggérer, c'est la volonté qu'a tout homme d'étirer le présent afin de parer à sa crainte du futur. De même, la mise en lumière des comédies intérieures de saints et des autres cérémonies sacrificielles et meurtrières françaises est parvenue à traduire non seulement la croyance en un théâtre du monde divin ou l'existence de pulsions destructrices et des psychoses particulières mais aussi l'obsession du temps humain et de la fin à venir qui habite tout homme. Enfin, la mise en scène ou la théâtralisation de la compulsion de répétition, a aussi illustré brillamment le fait que pour lutter contre cette linéarité absurde et angoissante du temps aboutissant au néant, les êtres humains ont tendance à répéter les mêmes gestes, les mêmes rituels rassurants afin d'annuler parfaitement le poids de leur passé tout en apaisant la crainte de leur futur, devenu simple étape d'un perpétuel recommencement. En ponctuant les moments de chacune de leurs journées¹⁶²⁶ d'un étrange rite, Clov et Hamm ont reflété, au fin de compte, peut-être moins des troubles particuliers que le comportement de tout homme de la comédie humaine, choisissant de concevoir le temps non plus linéairement mais sous la forme d'un mouvement cyclique où le passé se répète et où chaque geste, chaque chose, une fois advenue, retourne à ce qu'elle était, comme dans le mythe d'Er de Platon. Voilà pourquoi aussi, ils ont généré des doubles grabataires sur la scène cubaine et piñerienne.

Le théâtre français à son miroir a favorisé la réflexion philosophique et forcé l'esprit à fonctionner sur le rapport duel de l'homme au temps en montrant enfin qu'en se réfugiant dans le passé ou en étirant le présent et en adoptant une conception circulaire du temps afin d'envisager le futur plus sereinement, l'homme s'empêche finalement de vivre ici et maintenant et fait du présent la promesse perpétuelle d'un passé ou d'un avenir qui n'est jamais là. Autrement dit, il a illustré l'idée terrible selon laquelle, les individus se ferment finalement très souvent à l'avenir comme champs de leurs actions possibles et lieu de réalisation de leur liberté alors même que l'ordre et les représentations de sa vie et du système social ne sont absolument pas, comme le théâtre, justement, immuables. Au moment où certaines pièces françaises montraient que l'art du comédien, l'art du paraître devaient devenir un modèle de dynamisme et de progression sociale et individuelle pour

¹⁶²⁶ Au dénouement, rappelons que Hamm se couvre le visage de « son mouchoir taché de sang » tout comme dans l'exposition, indiquant ainsi le recommencement de leur représentation.

les hommes, d'autres, comme *Fin de partie*, leur répondaient en effet que le mouvement libérateur, qui pourrait être symbolisé par le départ de Clov, ne se produisait et ne se produirait pas davantage que l'arrivée de Godot dans *En attendant Godot*. Les auteurs cubains ne pouvaient être que séduits par cette théâtralisation française de l'universelle peur humaine devant ce non-être qu'est le temps ainsi que de la situation d'entre-deux temporel, d'impasse chronologique et existentielle qu'elle engendre fatalement. La constante thématique philosophique du rapport double de l'homme au temps, de sa fixation dans le passé et de son enfermement dans le présent par crainte du futur, bref, de son non-être chronologique permanent est donc indubitablement la première cause de la pérennité et de l'atemporalité des jeux de miroir du théâtre français.

La seconde est la faculté inédite de nos jeux spéculaires à présenter ou à matérialiser le double rapport de l'homme à lui-même. Bien que le théâtre à son miroir français se présente souvent comme un jeu, il n'en a pas moins toujours une dimension ontologique dévoilant la considération paradoxale de l'inaccessibilité de l'être ou bien la découverte du non-être de tout être. L'articulation de la métaphore du *theatrum politicum* et du *theatrum mentis*, ou du théâtre collectif et du théâtre individuel, a en effet révélé, sur la scène française, que l'homme se définit d'abord par son rapport à une collectivité ou à une altérité qui n'est qu'artificialité et théâtralité. Ce que nous a montré Molière *via* les comédies sociales dans lesquels sont plongés Jourdain et Argan ou E. Ionesco *via* ses vieux névrosés parlant à une société invisible, ou encore J. Genet *via* le duo des bonnes ou le spectacle artificiel et collectif de ses acteurs du *Balcon* et des *Nègres*, c'est que l'homme détermine son identité à partir d'une interaction sociale permanente d'être et de non-être faisant, *in fine*, aussi de sa propre intimité, ou de son essence, une étrange symbiose d'être et de non-être, de réalité et de fiction, bref de vérité et d'illusion dramatique !

L'étude du *theatrum mentis* a ensuite ajouté à ce constat, la révélation du déchirement permanent de notre propre conscience entre différentes instances inconscientes. Elle a montré, depuis les premières intuitions psychologiques présentes dans les jeux spéculaires du *Malade imaginaire* jusqu'aux véritables psychodrames présentés par les personnages des auteurs français du vingtième siècle, que l'homme, pris en tant qu'être individuel, est habité par des pulsions insoupçonnées formant et dirigeant aussi son comportement et son identité, par des chimères gouvernant également sa réalité, en un mot, que de nouveau, il est et n'est pas ce qu'il croît être. Pour E. Ionesco, le métathéâtre n'avait

d'ailleurs pour ultime finalité que de démontrer cette vérité humaine contradictoire mais universelle :

Je tâche de projeter sur scène un drame intérieur (*incompréhensible à moi-même*), me disant, toutefois, que, le microcosme étant à l'image du macrocosme, il peut arriver que ce monde intérieur, déchiqueté, désarticulé, soit, en quelques sortes, le miroir ou le symbole des contradictions universelles¹⁶²⁷.

Enfin, l'étude des significations du théâtre à son miroir français ainsi que l'interrogation sur ses vertus thérapeutiques ou curatives ont mis au jour la recherche et l'émergence d'une paradoxale ontologie du non-être chez les êtres humains. Face à la découverte que ce qui ne change pas en l'homme, est précisément le caractère artificiel et surtout insaisissable de son essence, ou que, comme le dit Colle, « dans cette galerie des glaces qu'est l'histoire humaine, seule existe la galerie des glaces. Le théâtre en est la représentation¹⁶²⁸ », les dramaturges français présentent finalement des personnages qui ont décidé de tenter de saisir le théâtre, ou de se l'approprier, pour transformer leur incertitude d'être en leur seule certitude, pour clamer que le vide qui est en eux et en nous, que l'apparence ou la théâtralité qui nous forment, est le contraire de la contingence, est nécessaire même, parce qu'ils donnent lieu au plus vrai, au plus sincère, et au plus essentiel d'eux même et de l'homme. En somme, ce que le théâtre français à son miroir a prouvé c'est que le jeu créatif de chaque être, que l'expression ludique ou tragique de son non-être, est consubstantielle et indispensable à l'homme parce qu'elle constitue paradoxalement sa seule certitude ontologique et identitaire. Telle est donc la seconde constante philosophique qui a fait que notre procédé a perduré et s'est exporté. Tel est le second point sémantique dans lequel les cubains ont puisé afin d'affirmer leur propre existence théâtrale. Tout en rendant hommage à leurs racines et leur patrie d'adoption, nous avons en effet vu que les jeux spéculaires insulaires sont aussi parvenus à exprimer leur essence ou plutôt leur anti-essence profonde. Le théâtre à son miroir français est donc bien, *in fine*, ce bastion, ce galet parfait, que les vagues des siècles, des cultures, et des tempêtes politiques ont poli afin d'y inscrire finalement la quête et la volonté d'affirmation d'une identité théâtrale cubaine, d'une ontologie du néant proprement insulaire.

La troisième et dernière cause de la pérennité des significations des jeux spéculaires français est liée à sa faculté unique de traduire, par-delà la version religieuse théocentrique du *theatrum mundi* ou la vision de l'homme sous le regard de Dieu, la constante aspiration

¹⁶²⁷ E. Ionesco, Notice de *Victimes du Devoir*, *op.cit.*, p. 1554.

¹⁶²⁸ J. L. Colle, *Le Sacré dans l'œuvre de Jean Genet*, *op. cit.*, p. 711.

humaine au spirituel. Depuis le dix-septième siècle jusqu'au vingtième siècle, notre théâtre à son miroir est parvenu à la gageure d'anthropomorphiser et de déchristianiser la métaphore aurique du *theatrum mundi* afin de montrer qu'un large besoin de transcendance existe à l'état constitutif chez tout être humain et que vouloir le nier revient à occulter, à refouler une tendance fondamentale de l'individu, avec tous les effets pervers que cela suppose pour l'équilibre psychique.

Notre premier regard sur les pièces enchâssées françaises de l'âge baroque telles que la tragédie de dévotion de Rotrou, a ainsi d'abord montré que nos dramaturges ont su atténuer la présence divine espagnole et recentrer leurs pièces internes sur l'homme afin d'illustrer très précisément le désir humain intime de transcendance. Il a prouvé que seuls des personnages français comme Genest appelaient eux-mêmes la puissance divine à l'accompagner dans leur représentation quotidienne, que seuls eux s'exclamaient : « Suprême Majesté, [...] représente *avec moi* / Les saint progrès des cœurs convertis à ta Foi¹⁶²⁹ » et proposaient en personne de basculer l'ordre du plaisir de jouer et de plaire à la cour afin de « réjouir¹⁶³⁰ » les Anges « de passer du théâtre aux autels¹⁶³¹ ». Connaît-on meilleure illustration au Grand Siècle non seulement de l'emprise de la grâce divine mais surtout du besoin essentiel de transcendance de l'homme ? Kosta Loukovitch nous rappelle que non en rapprochant finalement la pièce de Rotrou des mystères médiévaux qui exhibaient la foi et la vie chrétienne de tous : « Grâce et miracle ne sont pas synonymes. Le miracle est l'âme du théâtre médiéval : c'est la forme matérielle de la grâce...par ses miracles Saint Genest est un mystère¹⁶³². »

Puis, notre observation des pièces françaises métathéâtrales modernes nous a conduits à constater une déchristianisation et une accentuation de cette anthropomorphisation du *topos* du *theatrum mundi* allant de pair avec une réaffirmation toujours plus forte du besoin humain de transcendance. D'outil servant une profession de foi, le théâtre à son miroir français est devenu sous la plume des auteurs français modernes un moyen d'exprimer non seulement la nostalgie de la croyance métaphysique qui s'est emparée des hommes du vingtième siècle mais aussi leur recherche d'autres formes de spiritualité. En effet, il est plus que jamais temps de dire que si les rituels profanes ou les rites aux allures pathologiques fourmillent sur notre scène moderne, c'est peut-être moins afin de révéler la perte de la croyance en Dieu, que pour exhiber, et avec une force

¹⁶²⁹ Rotrou, *Le Véritable Saint Genest*, Acte IV, sc. 7, v. 1275-1277. C'est nous qui soulignons.

¹⁶³⁰ *Ibid.*, v. 1368.

¹⁶³¹ *Ibid.*, v. 1370.

¹⁶³² Kosta Loukovitch, *La Tragédie religieuse classique en France*, Paris, éd. Droz, 1933, p. 345-346.

d'expression inégalée, l'énergie spirituelle ou le vif désir de croyance ou de sacralité qui réside au fond de chaque être humain. Ainsi, les inventions théâtrales quotidiennes des personnages de S. Beckett et de E. Ionesco, ont montré leur immuable quête de spiritualité. Ainsi, les changements de rôles et la grandiloquence théâtrale de la représentation inaugurale des *Bonnes* ont manifesté avec force la « cérémonie » magique, la messe noire ou la recherche d'une exaltation surnaturelle et d'un rite de « possession » par les deux personnages de J. Genet. Ainsi, enfin, dans *Les Nègres* le théâtre dans le théâtre a servi aussi aux personnages de palliatif spirituel, de rituel magique pour les plonger en transe dans une revendication mystique de leur identité noire les libérant de la matérialité irréductible du joug de l'altérité blanche et comblant surtout leur besoin de transcendance. Comme le voulait Artaud, duquel se rapprochait J. Genet, les jeux ritualisés et les structures enchâssées de nos auteurs modernes ont donc montré que l'homme moderne qui se croit athée, areligieux ou tout au moins indifférent se trompe. Ils ont révélé au contraire que « l'homo religiosus » ou ce que les bouddhistes appellent le « numineux » n'est pas aboli, qu'il est ancré en lui, indépendamment de sa volonté !

Parce que seul notre théâtre à son miroir moderne a pu et a eu ainsi l'audace de clamer que l'aspiration humaine au spirituel perdurait même par-delà les frontières de « l'intolérante Église catholique », il a finalement séduit les auteurs cubains, imprégnés tant par une culture religieuse ancestrale et composite¹⁶³³ que par le combat contre la religion catholique mené par le marxisme et le communisme émergents. À leur tour, nous avons vu qu'ils se sont emparés de notre modèle français anthropomorphique et originellement positif du théâtre à son miroir, de sa capacité à figurer l'aspiration de

¹⁶³³ Rappelons en effet que dans la société cubaine noire, la magie et la réalité forment une unité indestructible. Lydia Cabrera le souligne avec humour : « Es asombrosa la facilidad con que nuestros negros "caen" con santo, es decir, en transe [...]. Nada más lógico, pues, que el espiritismo... Santos y espíritus son visitas diarias en las casas del pueblo cubano.... Se habla con la diosa Ochún o con Obatalá lo mismo que con el Apóstol Martí o con el Dr. Juan Bruno Zayas, héroe y famoso médico "desencarnado"; gracias a la increíble abundancia de médiums, las almas de los difuntos pueden venir a conversar con los parientes y los amigos, fumar el tabaco, la vitola que en vida les gustaba, dar su opinión sobre los acontecimientos de actualidad e intervenir, oficiosos, en todos sus asuntos », in Lydia Cabrera, *El Monte : notas sobre las religiones, la magia, las supersticiones y el folklore de los negros criollos y del pueblo de Cuba* », La Havane : Ediciones C.R., 1954 ; rééd. Rema Press, Miami 1963, p. 29-30. Nous traduisons : « La facilité avec laquelle nos nègres « tombent » dans un saint, c'est-à-dire, tombent en transe est stupéfiante [...]. Rien de plus logique, donc, que le spiri-tisme. Les Saints et les esprits font des visites quotidiennes dans les maisons du peuple cubain... On parle avec la déesse Ochún ou avec Obatalá de la même façon qu'avec l'apôtre Martí ou avec le Dr. Juan Bruno Zayas, héros et fameux médecin « désincarné » ; grâce à l'incroyable abondance en médiums, les âmes des défunts peuvent venir discuter avec leurs parents et amis, fumer du tabac, boire les fonds de bouteilles qu'ils aimaient lorsqu'ils étaient en vie, donner leur opinion sur l'actualité et intervenir, activement dans tous les événements. ». Ce dualisme traditionnel entre le réel et son cortège d'étrange, de demi-jour et de merveilleux, cette bipartition permanente de l'être cubain entre sa réalité désenchantée et son héritage de pratiques religieuses et mystiques se trouve magnifiquement exprimée par le théâtre à son miroir de J. Triana, C. Felipe, V. Piñera et même É. Manet, nous l'avons vu.

l'homme non pas au catholicisme mais au spirituel, pour mettre en scène des femmes ou des hommes travestis dont les pouvoirs magiques ou les rituels exhibaient aussi leur désir profond de renouer avec d'anciennes religions d'origines africaines, de s'ouvrir à toute une série de formes de croyances merveilleuses plus en accord leur propre version réelle merveilleuse du monde. Au tomber de rideau de notre second volet d'étude, le réalisme magique du théâtre à son miroir cubain a ainsi révélé, et de façon unique, toute l'imagerie religieuse dans laquelle ce peuple enveloppe son expérience, il a reflété sa conception mystique du monde et de la vie, et l'explication primitive qu'il trouve aux forces antagonistes du progrès.

Si le théâtre à son miroir français perdure et s'exporte, c'est ainsi indubitablement aussi, parce que de la religion chrétienne aux rituels animistes, il exalte sans cesse l'aspiration humaine au spirituel. Il prouve, comme le disait Roland Jaccard, que « le drame de l'homme se joue moins dans la certitude de son néant que dans son entêtement à ne point s'y résigner¹⁶³⁴ ».

En définitive, le théâtre à son miroir français apparaît donc non seulement comme un moteur de la pensée théâtrale mais aussi de la pensée philosophique. C'est lui qui pousse en avant, met en scène, des problématiques dramatiques qui placent finalement habilement sous le regard de la conscience des spectateurs, des problèmes angoissants, des questions existentielles qu'on ne peut fixer sans être pris de vertige. C'est lui qui nous invite à nous demander quel est notre rapport au temps, à nous-mêmes et au transcendant. C'est lui enfin qui nous révèle que nous sommes toujours théâtralité, entre deux, déchirure entre un passé et un avenir irrémédiablement absents, entre un être et un non-être, entre découverte de la mort de Dieu et aspiration à un principe transcendant qui nous supporte et qui nous crée. Mais, le théâtre à son miroir nous sauve aussi et plus que jamais, de cette infernale hésitation et instabilité de notre être, en nous montrant *ipso facto* que l'homme est en revanche toujours capable de se penser et de créer en toute sincérité. L'art théâtral est au moins une vérité et une transcendance à laquelle peut prétendre l'homme, voilà ce que nous dit, notre théâtre à son miroir...

¹⁶³⁴ Roland Jaccard, *La Tentation nihiliste*, Paris, éd. PUF, 1989, p. 40.

UNIVERSITÉ DE PARIS OUEST NANTERRE LA DÉFENSE
École doctorale 138 Lettres, Langues, Spectacles
&
UNIVERSITÉ COMPLUTENSE DE MADRID
École doctorale de Littérature Française

Théâtres à leur miroir
(XVII^e et XX^e siècles)
Facettes françaises et francophiles
d'un procédé à l'espagnole

Thèse de doctorat en littérature française effectuée par Séverine Reyrolle

Volume 3

TROISIÈME PARTIE

PERSPECTIVES SCÉNOGRAPHIQUES : MISE EN ŒUVRE CONCRÈTE DU THÉÂTRE À SON MIROIR

TABLE DES MATIÈRES DE LA TROISIÈME PARTIE

Troisième partie : Perspectives scénographiques : mise en œuvre concrète du théâtre à son miroir 459

I.	Représentation de l'espace scénique dévolu aux actions dramatiques spéculaires	464
A)	De la tradition figurative aurique à l'abstraction classique française	464
1)	Vers le décor unique et « régulier » de la scène française	464
2)	Vers la disparition des subterfuges scéniques suggérant le mouvement.....	471
3)	Vers les subtils jeux français sur la verticalité... ..	477
B)	L'ère moderne entre ajustement et révolution.....	483
1)	La sensibilité de la scène moderne française à l'Espagne et à sa tradition figurative	483
2)	Goût pour les divisions symboliques	496
a)	Retour au décor unique et suggestif avec jeux de rideaux	496
b)	Renouveau des effets de lumières et de sons	509
c)	Reprise et poursuite du travail français sur costume, corps et jeu de l'acteur.....	518
d)	Exportation des techniques nouvelles à Cuba	528
3)	Réappropriation à la française des dispositifs verticaux ?	531
II.	Représentation du rapport regardant / regardé	553
A)	l'avènement d'une spécificité française classique : le vrai public sur la scène....	553
1)	De la permanence à l'éphémère d'une présence	553
2)	De la tradition française du vrai public sur la scène	556
B)	Jeux de la modernité scénographique française avec sa propre tradition figurative	560
1)	La mise en valeur de la présence du public intérieur sur la scène : sous le signe de la variété	560
2)	Le retour aux jeux de fusion symboliques ou réels des deux publics	569
C)	Vers la disparition des spectateurs internes.....	583
1)	Les substituts du public intérieur : des marionnettes aux objets anthropomorphes..	583
2)	La préférence donnée aux effets de sons et de lumières	596
D)	Vers une exportation des principes français pour figurer le rapport regardant / regardé	603
III.	La traduction scénique des jeux spéculaires entre les textes, entre les représentations et entre les arts	608

A) Théâtre sur le théâtre : une matérialisation croissante	608
1) De l'invention de stratagèmes scénographiques pour traduire des jeux de spécularité citationnels.....	608
2) Jeux d'échos entre les représentations	612
B) Jeux de spécularité entre les arts : une matérialisation grandissante.....	615
1) Premiers essais bigarrés sur les pièces classiques.....	615
2) Les jeux cinématographiques et ritualistiques des pièces modernes.....	621
C) Vers une exportation des techniques françaises pour figurer les jeux de spécularité entre les textes et entre les arts... ..	627
Conclusion :.....	647

Nombre d'ouvrages sont consacrés au théâtre dans le théâtre, au métathéâtre ou aux jeux de rôles dramaturgiques, pourtant, aucun d'entre eux n'aborde concrètement la mise en œuvre matérielle des différentes formes de spécularité dramatique. Sous prétexte que la fonction de metteur en scène n'existait pas au Siècle d'Or et au Grand Siècle, que les dramaturges de la scène française classique se souciaient plus des effets textuels et des possibilités sémantiques des formes dramatiques que de leur dimension visuelle, ou encore que les frontispices restent souvent des documents trompeurs, la critique universitaire française¹⁶³⁵ a ainsi tendance à négliger maints indices scénographiques précieux et nombre de leçons de mise en scène novatrices donnés par cette complexe structure qu'est le théâtre à son miroir. Tout en niant le savant travail d'adaptation et d'émancipation que les hommes du théâtre français classique ont d'abord opéré à partir des indications scéniques et des habitudes de réalisations scéniques en vogue dans l'Espagne baroque, ce silence de la critique française boycotte aussi celui qu'ont effectué nos dramaturges modernes à partir de leur propre héritage national. Il laisse à penser que ces grands auteurs français du vingtième siècle que sont J. Genet, E. Ionesco, S. Beckett se sont contentés de confier ces questions scéniques à ces nouveaux professionnels du théâtre et de la réflexion globale sur les lieux de la représentation et sur le rapport au public que sont les metteurs en scène ainsi que les décorateurs scénographes. En un mot, il bafoue et gomme les choix précis et réfléchis que tous nos dramaturges puis nos grands metteurs en scène ont successivement fait parmi tout un éventail de possibilités afin de représenter à leur public, dans l'espace du réel théâtre, nos spectaculaires jeux de reflets.

Parce qu'il occulte donc non seulement l'histoire mais aussi la pérennité et même l'exportation d'un savoir-faire scénique proprement français concernant la résolution spatiale du théâtre à son miroir, ce silence critique et sa ronde de préjugés nous semblent scandaleux. Dans cette dernière partie de notre étude, nous avons donc voulu nous attacher exclusivement aux perspectives scénographiques du théâtre à son miroir afin de montrer que de tout temps, les structures autoréflexives des pièces françaises constituent une

¹⁶³⁵ À l'exception de Sophie Wilma Deierkauf-Holsboer qui dans ses ouvrages intitulés *L'Histoire de la mise en scène dans le théâtre français de 1600 à 1657*, et *L'Histoire de la mise en scène dans le théâtre français à Paris de 1600 à 1673*, cités en introduction suit le pertinent modèle de recherche et d'interrogation scénographique de John E. Varey et de ses ouvrages espagnols intitulés *Cosmovisión y escenografía : el teatro español en el siglo de oro*, Madrid, ed. Castalia, 1987 et *Los Corrales de comedias y los hospitales de Madrid : 1574-1615. Estudios y documentos*, avec la collaboration de Ch. Davis, Madrid, Tàmesis Books, 1997.

gageure scénographique fascinante dissimulant de véritables documents historiques sur le contexte scénique et sur les réalisations scénographiques du théâtre du moment. Nous avons voulu prouver, en somme, que de la discrète mais permanente passion française pour la matérialisation scénique du procédé sont nées des innovations scéniques aussi séduisantes que déterminantes pour l'histoire et l'avenir, non seulement de l'art scénographique, mais aussi et *a fortiori*, de l'art dramatique ...

Le premier problème scénique que pose au dramaturge et au metteur en scène la structure du théâtre à son miroir est celui de la représentation de l'espace attribué aux actions théâtrales spéculaires ou enchâssées. En d'autres termes, comment un auteur du dix-septième ou du vingtième siècle peut-il et choisit-il d'offrir clairement aux yeux des spectateurs la représentation du redoublement de scènes ou de la démultiplication de lieux scéniques si fréquemment impliquée par le procédé du théâtre à son miroir ? Comment nos premiers dramaturges français décident et parviennent-ils sur ce point à s'émanciper des modèles scénographiques auriques et à composer avec les contraintes techniques et théoriques de leur nation pour créer *in fine* un modèle scénographique unique et pérenne ? Tel est le premier dilemme auquel nous allons à présent nous confronter.

I. REPRÉSENTATION DE L'ESPACE SCÉNIQUE DÉVOLU AUX ACTIONS DRAMATIQUES SPÉCULAIRES

A) DE LA TRADITION FIGURATIVE AURIQUE À L'ABSTRACTION CLASSIQUE FRANÇAISE

1) Vers le décor unique et « régulier » de la scène française

Dès son titre, *El Retablo de las Maravillas*, Cervantès montre le premier, et comme le feront ensuite beaucoup d'auteurs espagnols, qu'il a pensé visuellement et surtout scéniquement sa structure enchâssée ainsi que la question de l'espace dévolu à son spectacle intérieur. En effet, en utilisant le terme *retablo*, qui désigne, comme nous l'avons vu, une « caisse pleine de petites figures de bois que l'on fait mouvoir comme des marionnettes¹⁶³⁶ », ce dramaturge hispanique invite clairement à diviser l'espace scénique en deux parties en juxtaposant probablement à la pièce figurant la maison de Castrado (où a lieu l'action principale) un retable ou plus justement une caisse délimitant la zone consacrée à *l'embuste*. Malgré le manque de moyens scéniques des troupes espagnoles ambulantes du début de seizième siècle, jouant le plus souvent en plein air¹⁶³⁷, Cervantès pense même déjà à accentuer cette duplication de l'espace scénique en ajoutant une petite tenture donnant à cette seconde aire de jeu l'aspect d'un véritable petit théâtre. En s'exclamant : « Que tout le monde prenne place. Le retable sera derrière cette tenture¹⁶³⁸ », Chanfalla confirme ainsi qu'en homme de scène, Cervantès avait minutieusement pensé la mise en œuvre de l'espace attribué à son spectacle intérieur.

Encore n'est-ce rien face au luxe d'indications scéniques spatiales métathéâtrales que propose Calderón quelques années plus tard. Profitant pleinement de l'essor de moyens accordés aux infrastructures des *corrales* où avaient ensuite lieu les *comedias* ainsi qu'aux

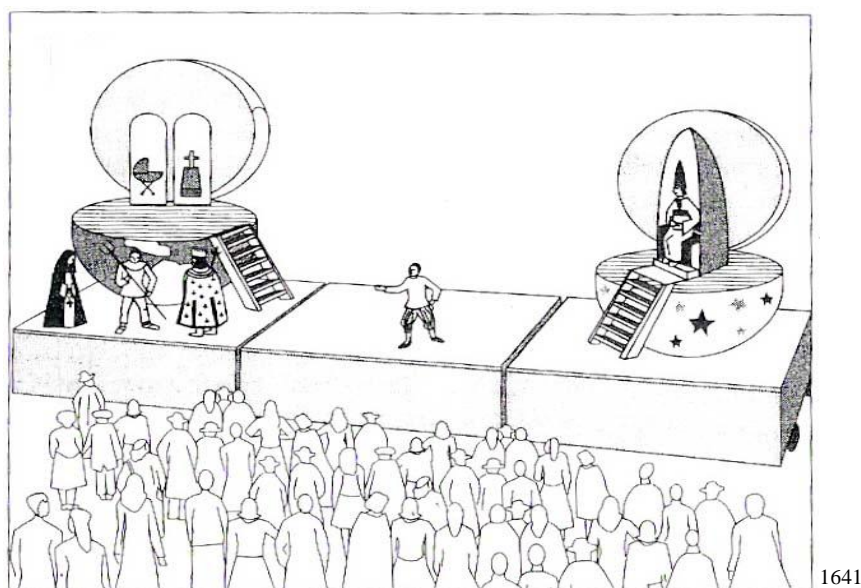
¹⁶³⁶ Voir la sous-partie de notre étude intitulée *Des « monstruosités » cornéliennes à l'enchâssement unique* et C. Oudin, *Le Théâtre espagnol du XVIème, op. cit.*, p. 1071.

¹⁶³⁷ J. L. Alborg insiste en effet sur la pauvreté des décors espagnols à cette époque lorsqu'il écrit : « si la escena quedaba vacía unos instantes y los actores entraban por distinto sitio, esto significaba un cambio de lugar », in *Historia de la literatura española*, tome II : « Epoca barroca », Madrid, ed. Gredos, 1967, p. 258. Nous traduisons : « si la scène restait vide quelques instants et que les acteurs entraient par des endroits différents, cela supposait qu'il y avait un changement de lieux ». Dès lors, la mise en scène et la matérialisation du théâtre à son miroir restait naturellement toujours extrêmement sobre et limitée.

¹⁶³⁸ Cervantès, *Le Retable des Merveilles, op. cit.*, p. 798.

dispositifs scéniques d'un théâtre eucharistique destiné à la Fête-Dieu¹⁶³⁹, son *auto sacramental* *El Gran Teatro del mundo* supplante en effet à la **bipartition** cervantine une **tripartition** de l'espace scénique en une zone figurant le globe terrestre de la représentation, où se trouvent initialement les acteurs, une zone représentant le globe céleste de la contemplation, où est situé Dieu, et enfin, une scène médiane de transition, où se tiennent le Monde et la Loi et par où devront passer les personnages de la pièce intérieure à la fin de la représentation. Une indication scénique précise en effet que la scène première sur laquelle sont apparus les personnages s'ouvre et que deux panneaux surgissent où soudain : « *Au son de la musique, deux globes s'ouvrent en même temps ; dans l'un, un trône de gloire où l'Auteur est assis ; dans l'autre, un décor à deux portes où sont peints, sur l'un un berceau, sur l'autre un cercueil*¹⁶⁴⁰. » Comme le montre ci-dessous le schéma de F. Bonfils, l'auditoire se rassemble donc désormais face ou autour d'une scène composée de trois zones, trois plates-formes fixes, et même, de plus en plus souvent mobiles, nommées *carros* ou chariots :

Figure 6



¹⁶³⁹ M. Bataillon rappelle en effet que l'*auto sacramental* devient bientôt une institution, réglementée, financée par le Conseil municipal, bref une « clef de voûte de l'organisation financière du théâtre espagnol ». Claude Murcia quant à elle le confirme aussi que « des dépenses somptuaires sont engagées : on ne lésine ni sur les costumes ni sur les décors et le dispositif scénique », in Calderón *Le Grand Théâtre du monde*, op. cit., p. 58.

¹⁶⁴⁰ *Ibid.*, p. 26.

¹⁶⁴¹ François Bonfils, Présentation du *Grand Théâtre du monde*, in Calderón de la Barca, Pedro, *Le Grand Théâtre du monde*, Paris, éd. Flammarion, 2003, p. 43.

Mieux encore, pour sa représentation de *La vida es sueño*, tout porte à croire que Calderón fait appel à quatre chars représentant les quatre éléments. De fait, dans l'une de ses études intitulée « *El auto sacramental La vida es sueño como obra teatral representable*¹⁶⁴² », J. E. Varey explique qu'à cette période la plus grande partie des *autos sacramentales* madrilènes adoptaient une division **quadripartite**¹⁶⁴³ et que : « c'est presque une certitude que la représentation de *La vida es sueño* se produisit ainsi¹⁶⁴⁴. » Loin de considérer leurs pièces simplement comme des vers destinés à être lus, les dramaturges hispaniques du Siècle d'Or pensaient donc toujours plus visuellement ou scéniquement leur théâtre à son miroir et souhaitaient qu'au moment des représentations, il soit matérialisé au moins sur le plan horizontal par une division multiple de la scène. Dès lors, comme le conclut J. E. Varey : « Si l'on ne donne pas à cela l'importance qui lui incombe, nous courons le risque de perdre de vue un élément fondamental dans la réussite de l'effet total de la pièce¹⁶⁴⁵. »

Dans la France du début du dix-septième siècle, où la configuration des théâtres fermés était encore imprégnée par les décors multiples et à mansions issus de l'époque médiévale¹⁶⁴⁶, on retrouve assez naturellement ce modèle et ce désir explicite de division plurielle de l'espace scénique. Au moment de la création de *La Comédie des comédiens* au Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, Scudéry, affecte toujours¹⁶⁴⁷ la plus grande désinvolture à l'égard des règles et annonce ainsi dès son prologue que sa pièce métathéâtrale et *a fortiori* sa représentation ne respecteront pas la grande et invraisemblable loi de la vraisemblance en matière de lieu et de temps. D'emblée, le ton est donc donné et l'habitus scénographique médiéval et surtout aurique adopté : les jeux spéculaires de sa *Comédie des*

¹⁶⁴² John. E. Varey, « *El auto sacramental La vida es sueño como obra teatral representable* », in *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el siglo de oro*, op. cit., p. 363- 373.

¹⁶⁴³ *Ibid.*, p. 363. Pour la date précise du passage de deux à quatre chars voir aussi N. D. Shergold et J. E. Varey, « Problem in the Staging of *autos sacramentales* en Madrid, 1647-1648 », *HR*, 32, 1964, p. 12-35.

¹⁶⁴⁴ *Ibid.*, p. 364.

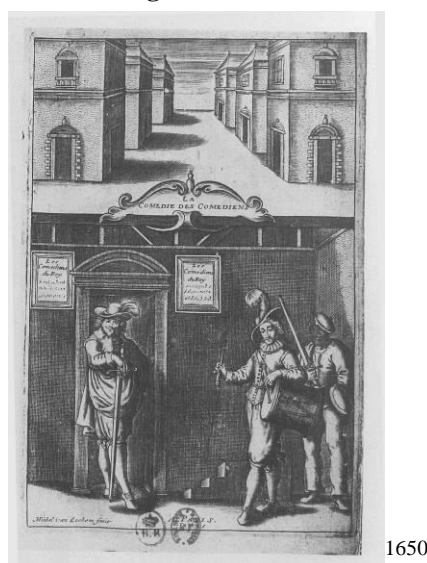
¹⁶⁴⁵ Traduit de : « Si no damos a esto su debida importancia, corremos el riesgo de perder de vista un elemento muy importante en el logro efecto total de la pieza », *ibid.*, p. 247.

¹⁶⁴⁶ À l'Hôtel de Bourgogne, à l'époque de Mahelot, domine habituellement un dispositif à cinq chambres consistant à ordonner autour de l'espace vide, deux chambres côté jardin, deux chambres côté cour et une chambre au contre du dispositif. Il est donc particulièrement aisé et fréquent d'y répartir les différents spectacles enchâssés et d'offrir au regard du spectateur tous les lieux fonctionnels occupés par les actions représentées sur scène, en même temps et tout au long de la représentation.

¹⁶⁴⁷ En 1629, dans sa préface à *Ligdamon et Lidias*, en 1629, Scudéry dit déjà : « J'ay voulu sortir de ces bornes trop étroites, faisant changer aussi souvent de face à mon théâtre que les acteurs y changent de lieux ; celle qui selon mon sentiment a plus d'esclat que la vieille comédie », in Scudéry, *Préface de Ligdamon et Lidias*, Paris, éd. François de Targa, 1631, p. 18.

comédiens seront représentés tout au long de la pièce grâce à une division tripartite et simultanée de la scène et des décors. À la rue de Lyon, où sont joués, lors des premières représentations, le prologue et l'acte I, le texte de Scudéry préconise en effet de juxtaposer discrètement la chambre de M. Blandimare où se déroulera la première scène de l'acte II, et enfin, de façon bien plus ostensible cette fois¹⁶⁴⁸, un décor de bocage où aura lieu la pièce enchâssée. En présentant trois mansions séparées par des intervalles représentant des rues, le frontispice de la pièce, visible ci-dessous, témoigne enfin aussi d'une organisation habituellement triple de l'espace scénique. W. S. Deierkauf-Holsboer confirme d'ailleurs la véracité de ce document en écrivant : « La simplicité des lignes de ce décor donne à croire que, pour une fois, le graveur s'est tenu assez près de la réalité¹⁶⁴⁹. » Ainsi, Scudéry pense et exploite ici habilement les possibilités scéniques du théâtre à son miroir pour multiplier les décors ou les compartiments et séduire le spectateur.

Figure 7



1650

À peine deux ans plus, tard, son « ennemi », Corneille adopte encore cette technique mais « l'apprivoise » un peu. En effet, dans *L'Illusion comique*, l'action cadre de la pièce a lieu en extérieur, en Touraine, à proximité ou dans la grotte de Pridamant, tandis que l'action enchâssée se déroule en intérieur, tantôt dans la maison d'Isabelle tantôt en prison. La scène est donc encore divisée horizontalement mais désormais en deux

¹⁶⁴⁸ On lit en effet : « *Le théâtre change de face et paroist Bocager* », in Scudéry, *La Comédie des comédiens*, op. cit., III, 1, p. 28.

¹⁶⁴⁹ S. Wilma Deierkauf-Holsboer, *L'Histoire de la mise en scène dans le théâtre français de 1600 à 1657*, op. cit., p. 116-117.

¹⁶⁵⁰ Frontispice de *La Comédie des comédiens* de Scudéry. Extrait de *ibid.*..., p. X.

compartiments seulement renvoyant de façon antagoniste, l'un à l'extériorité, l'autre à l'intériorité. Dans sa proposition de restitution du décor et des déplacements des comédiens de la pièce (dont la brillance et la pertinence nous invitent à la restituer en annexe), A. Surgers¹⁶⁵¹ indique en effet qu'au compartiment « grotte obscure » placé côté jardin, s'ajoutait probablement côté cour un compartiment « maison d'Isabelle » et qu'entre les deux, le vide central du théâtre était simplement « absorbé » ou plutôt assimilé par la parole et la présence des personnages tantôt à l'une ou tantôt à l'autre de ces parties. En évoquant dans la pièce à plusieurs reprises des déplacements « entrons dedans ma grotte¹⁶⁵² » et « de ma grotte surtout ne sortez qu'après moi¹⁶⁵³ », ou en employant le déictique « ici¹⁶⁵⁴ » tantôt pour caractériser une rue devant chez elle et tantôt l'intérieur de sa maison, Alcandre et la comédienne Isabelle ne créent donc finalement qu'une illusion de mouvements et de décors multiples, renvoyant simplement, et du moins sur le plan horizontal, à une binarité scénique antithétique.

De façon plus épurée encore, dans son *Véritable Saint Genest*, en plus des informations sur le palais, Rotrou donne des précisions sur sa prison. En indiquant que l'acteur Genest s'y trouve enchaîné et que le geôlier le surveille¹⁶⁵⁵, il montre qu'il souhaite que la mise en œuvre de sa scène métathéâtrale matérialise et juxtapose au moins deux lieux ou zones scéniques. La scène du palais impérial sera donc ici divisée entre la prison et le théâtre où aura lieu la représentation théâtrale.

Si les dramaturges français du début du dix-septième siècle pouvaient encore opter pour des décors multiples et simultanés à la mode médiévale ou aurique, s'ils optaient même ainsi souvent pour des divisions binaires de la scène, c'est que le public docte de l'époque et certains théoriciens français le toléraient encore. Parfois même, et contre toute attente, y encourageaient-ils. Rappelons en effet que tout en conseillant de réduire l'étendue du lieu et de ne pas multiplier les pays ou les parties du monde, La Mesnardière invitait à se servir de bon nombre de chambres lorsqu'il écrivait :

Si l'aventure s'est passée moitié dans le palais d'un roi en plusieurs appartements, et moitié hors de la maison, en beaucoup d'endroits différents, il faut que le grand théâtre, je veux dire cette largeur

¹⁶⁵¹ Cf. Anne Surgers, in *Le Théâtre dans le théâtre, L'Illusion Comique*, Paris, éd. CNDP, p. 18.

¹⁶⁵² Corneille, *L'Illusion comique*, op. cit., I, 3, v. 213-214, p. 624.

¹⁶⁵³ *Ibid.*, II, 1, v. 216.

¹⁶⁵⁴ Lorsqu'elle dit « Ici je vis Clindor pour la dernière fois », Isabelle désigne la rue où Clindor s'est fait arrêter, plus loin en revanche, quand elle s'exclame « Quoi ! chez nous et de nuit, [...] est-il temps que je vous trouve ici ? », son « ici » renvoie à l'intérieur de sa maison, *ibid.*, IV, 2, v. 1025, p. 657 et IV, 4, 1159-1160, p. 663.

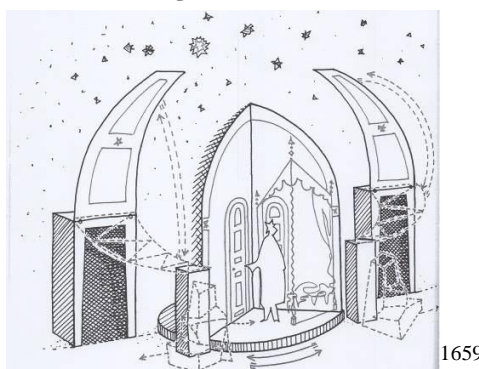
¹⁶⁵⁵ On relève en effet : « Genest, seul dans la prison, avec des fers », in Rotrou, *Le Véritable Saint Genest*, op. cit., V, 1, p. 102.

qui limite le parterre, serve pour tous les dehors où les choses ont été faites ; et que les renfondrements soient divisés en plusieurs chambres par les divers frontispices, portaux, colonnes ou arcades¹⁶⁵⁶.

Mieux encore, il préconisait très clairement l'indication nette sur la scène de la limite des compartiments : « Car il faut que les spectateurs distinguent, par ces différences, la diversité des endroits où les particularités que le poète aura démeslées seront exactement dépeintes et que les distinctions de scène empêchent que l'on ne trouve de la confusion en ces lieux¹⁶⁵⁷. » Ainsi, grâce à certains théoriciens tel que La Mesnardière, les dramaturges français de la première moitié du dix-septième siècle comme Scudéry et Corneille pouvaient encore rester bien loin de la rigueur classique qui entrerait en vigueur plus tard et inviter à s'inspirer largement de la tradition médiévale et espagnole des multiples divisions de la scène et des décors simultanés pour figurer les différents jeux de specularité.

Néanmoins, très vite, un Chapelain succède à un La Mesnardière. La configuration des théâtres français change¹⁶⁵⁸ et le poids des règles devient tel que la division en multiples compartiments, la décoration simultanée de la scène, bref, la tradition scénique figurative horizontale aurique et médiévale des jeux de specularité laissent place à un décor successif, parfois construit autour d'une scène tournante (visible ci-dessous) puis, à une scène unique ainsi qu'une pratique de figuration de l'espace scénique dévolu à la pièce intérieure plus symbolique.

Figure 8



¹⁶⁵⁶ La Mesnardière, *La Poétique*, p. 413.

¹⁶⁵⁷ *Ibid.*

¹⁶⁵⁸ Dans les théâtres espagnols du Siècle d'Or et dans les premiers théâtres français installés dans les salles de jeu de paume, les places pour le public étaient réparties sur les trois côtés d'un rectangle si bien que les spectateurs avaient des points de vue multiples et que le visible de la représentation fonctionnait comme une allégorie de l'enlèvement sur lequel repose le théâtre à son miroir : plusieurs niveaux de lectures et de réception coexistaient et s'établissaient à partir de l'image première. Avec l'instauration progressive de salle à l'italienne, les spectateurs n'ont plus en revanche qu'un point de vue unique.

¹⁶⁵⁹ Reconstitution d'une scène tournante par Jacques Gaulme, in *Architectures scénographiques et décors de théâtre*, Paris, éd. Magnard, 1985, p.86-87.

De fait, Chapelain explique que l'unité d'action n'est pas respectée quand elle se situe simplement dans la même ville. Selon lui, il faut encore bannir les lieux différents d'une même ville de la scène : « Quant au théâtre, il n'y a personne à qui il ne soit esvident qu'il est malentendu dans ce poème, et qu'une mesme scène y représente plusieurs lieux¹⁶⁶⁰ », écrit-il. Au nom du principe de vraisemblance ou parce que « la terre ne se remüe pas comme un tourniquet¹⁶⁶¹ », D'Aubignac le relaye et affirme que le poète : « doit faire représenter les plus notables parties par des gens qu'il mettra sur un Théâtre déterminé, et que, s'il les fait paraître en divers lieux, il rendra son Poème ridicule par le défaut de la vraisemblance qui doit en faire le principal fondement¹⁶⁶². » Pour lui aussi, il est donc nécessaire d'abolir au plus vite les changements de lieu pour la partie de la scène constituant :

l'Aire, Sol ou Plancher du Théâtre, que les Anciens nomment *Proscenium* ou *Avant-Scène*, c'est-à-dire de cet espace où les acteurs viennent paraître, marchent et discourent [...] [et] dès lors qu'on a choisi un terrain pour commencer quelque action par représentation, il le faut supposer immobile dans tout le reste du poème, comme il l'est en effet¹⁶⁶³.

Dès lors, face à ces théories et ces théoriciens tendant à le discréditer et le ravalier au rang de simple farceur incapable de respecter les règles de la grande comédie, dès *La Critique de L'École des femmes*, Molière souligne son attachement au respect des règles dont celle du décor unique en écrivant : « Je soutiens, dit d'ailleurs Dorante en personne, qu'elle (= *L'École des femmes*) ne pêche contre aucune des règles dont vous parlez. Je les ai lues, Dieu merci, autant qu'un autre, et je ferais voir aisément que peut-être n'avons-nous point de pièce au Théâtre plus régulière que celle-là¹⁶⁶⁴. » Néanmoins, comme chez Corneille, une division de l'espace scénique entre intérieur et extérieur subsiste encore dans sa pièce pourtant dépourvue de tout dédoublement structurel, puisque depuis la scène 3 de l'acte I jusqu'à l'acte V, les personnages ne cessent de faire des allées et venues entre le dedans et le dehors de la maison d'Arnolphe¹⁶⁶⁵. Il faudra donc attendre *L'Impromptu de*

¹⁶⁶⁰ Jean Chapelain, *Les Sentiments de l'Académie Française sur la tragi-comédie du Cid*, Paris, éd. Collas, 1638, p. 392.

¹⁶⁶¹ D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, op. cit., chapitre VI, p. 157.

¹⁶⁶² *Ibid.*, p. 153.

¹⁶⁶³ *Ibid.*, p. 157.

¹⁶⁶⁴ Molière, *La Critique de L'École des femmes*, op. cit., scène 6, p. 508.

¹⁶⁶⁵ La fable de *L'École des femmes* pourrait se raconter par la simple mention des allées et venues des personnages entre l'intérieur et l'extérieur, l'extérieur et l'intérieur. En I. 3, Arnolphe fait descendre Agnès, puis la fait remonter dans sa chambre ; en II. 2, il monte chez Agnès et revient avec elle ; à l'acte III Arnolphe s'installe dehors « au frais » pour lui faire la leçon sur ses devoirs de future épouse puis lui ordonne de rentrer ; entre l'acte III et IV Arnolphe monte chez Agnès où se trouve déjà Horace enfermé dans une armoire. Entre IV et V, Horace, cherchant à gagner l'intérieur de la maison, est refoulé ; Agnès sort le rejoindre et à l'acte V, il la remet entre les mains d'Arnolphe qui, tout en lui promettant le « cul d'un couvent », l'enferme dans sa propre chambre dans l'autre maison d'où elle ne ressortira que lorsqu'il la fera

Versailles pour que cette dualité disparaisse complètement, que la répétition enchâssée ait donc entièrement lieu « dans la salle de la *Comédie*¹⁶⁶⁶ » et que, comme nous l'avons vu, ce soit le Roi lui-même¹⁶⁶⁷ qui vienne assister à la pièce. En spécifiant que sa répétition intérieure se déroule dans le même lieu scénique que sa pièce-cadre, Molière y propose enfin une véritable autre possibilité d'organisation scénographique qui, parce qu'elle est moins figurative et bien plus abstraite que celle des multiples mansions, de la tripartition ou la bipartition horizontale (ou encore de la scène tournante) de ses prédécesseurs paraît bien moins subversive aux yeux des doctes et du public français de la seconde moitié du dix-septième siècle et perdurera donc plus longtemps.

2) Vers la disparition des subterfuges scéniques suggérant le mouvement

Les dramaturges français s'inspirent et adaptent aussi d'autres coutumes scénographiques auriques plus discrètes afin d'établir sur scène une impression de redoublement ou de division. Sur les scènes espagnoles du Siècle d'Or, il n'était pas rare que le compartiment central soit utilisé pour mettre en place un effet spectaculaire très apprécié nommé *apariencia*. Cette technique très répandue de l'apparence ou du *descubrimiento*, consistait à révéler soudainement, comme dans le théâtre shakespearien, le fond de la scène centrale, masqué auparavant par un rideau de chambre ou par un effet d'obscurité relative. Elle permettait donc habilement d'installer sur le plan, non plus tant de la largeur que de la profondeur, une brève division ou une duplicité soudaine de la scène. À cause de cela, on appelait d'ailleurs souvent l'espace libre du fond libéré la « scène intérieure¹⁶⁶⁸ ». Il s'agissait donc d'un moyen parfait pour figurer le dédoublement structurel du théâtre à son miroir. Calderón l'utilisait régulièrement comme dans *La vida es sueño* où des didascalies implicites et explicites indiquent qu'on a recours à une grotte ou une prison obscure et dissimulée pour figurer la pièce-cadre initiale. D'emblée, Rosaura

quérir pour l'emmener dans la retraite promise. Cf. Molière, *L'École des femmes*, (1663), rééd. in *Œuvres complètes*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1971 ; rééd. 2010.

¹⁶⁶⁶ Molière, *L'Impromptu de Versailles*, *op. cit.*, p. 819.

¹⁶⁶⁷ Béjart dit en effet aux comédiens : « Messieurs, je viens vous avertir que le Roi est venu, et qu'il attend que vous commenciez. » et Molière, s'adressant au Roi ajoute encore : « Monsieur, vous venez pour nous dire de commencer, mais... », in *ibid.*, scène 6, p. 842 et scène 11, p. 844. Voir aussi la sous-partie de notre étude intitulée *La vague française des comédies des comédiens et des répétitions intérieures*.

¹⁶⁶⁸ Cf. C. Couderc, *Le Théâtre espagnol du Siècle d'Or (1580-1680)*, *op. cit.*, p.71-72.

nous décrit sur scène l'existence d'une « *sombre prison*¹⁶⁶⁹ » où une lumière rend « plus ténébreuse encore l'obscurité de cette habitation¹⁶⁷⁰ » puis, on lit même : « *on découvre Sigismond, avec une chaîne et une chandelle, vêtu de peaux de bêtes*¹⁶⁷¹ ».

Dans *L'Illusion comique*, Corneille semble connaître et s'inspirer aussi largement de ce procédé puisque l'action enchâssée, cette fois, a lieu sur une scène placée derrière un « *rideau*¹⁶⁷² » à côté et peut-être même, rien ne semble du moins l'interdire, légèrement en retrait du compartiment où figure une « *grotte obscure*¹⁶⁷³ » suggérant d'ailleurs aussi déjà une part d'animalité ou de vie sauvage. Plus fort encore, on remarque que le dramaturge français multiplie désormais les effets de tapisseries et de rideaux. Les didascalies de sa pièce sont même assez nombreuses et précises pour suggérer qu'il y avait déjà en France plusieurs types de rideaux et surtout différentes techniques d'ouverture. Pour ne citer que deux exemples, dans la célèbre scène finale de la pièce « *on tire un rideau*¹⁶⁷⁴ » pour montrer à Pridamant les comédiens en train de compter leur recette, mais on « *rabaisse une toile*¹⁶⁷⁵ » qui couvre le jardin et le reste des acteurs après le meurtre de Clindor dans l'avant-dernière scène. La différence entre les termes « *rideau* » et « *toile* » ainsi qu'entre

¹⁶⁶⁹ Calderón, *La vie est un songe*, op. cit., p. 15, traduit de : « una prisión obscura », *La vida es sueño*, op. cit., première journée, p. 89.

¹⁶⁷⁰ *Ibid.* traduit à partir de : « *hace más tenebrosa la obscura habitación con luz dudosa* » in *ibid.* J. E Varey explique ainsi ce rendu d'obscurité : « Hay que tener en cuenta la orientación geográfica de los dos corrales de comedias madrileños. El del Príncipe estaba orientado del Este al Oeste, y el de la Cruz, del Sureste al Noreste, lo que quiere decir que, por la tarde, la luz solar cara desde el lado derecho de la sección del público que estaba frente al tablado. Los claros de los patios se cubrían con un toldo, y la luz sería difusa, pero sin duda habría una diferencia importante entre la iluminación del tablado y la de la escena interior, el tablado estaría iluminado por la luz directa - aunque difusa - del sol y la escena interior oscurecida por la sombra del balcón situado encima de ella. El efecto visual es semejante a la experiencia de un espectador que, desde una calle soleada, quiere ver lo que pasa por la ventana de una habitación de una casa. Si uno esta dentro de la casa, entonces da la impresión de que la habitación está bien iluminada pero si esta uno fuera, no puede ver lo que pasa en la habitación, por la diferencia que existe entre la luz de la calle y la relativa oscuridad de la habitación dentro de la casa. », in J. E Varey, *Cosmovision y escenografia*, op. cit., p. 237-238. Nous traduisons : « Il faut prendre en compte l'orientation géographique des deux *corrales* de comédies madrilènes. Celui du Prince était orienté d'Est en Ouest, et celui de la Croix, du Sud au Nord, ce qui signifie que, dans l'après-midi, la lumière du soleil fait face au côté droit de la section du public située devant la scène. Les places ensoleillées des patios étaient recouvertes d'une bâche pour que la lumière soit diffuse mais il y aurait pourtant une différence importante entre l'éclairage de la scène principale et celui de la scène intérieure, la scène principale serait éclairée par la lumière directe du soleil - quoique diffuse - tandis que la scène intérieure serait obscurcie par l'ombre du balcon situé au-dessus d'elle. L'effet visuel est semblable à l'expérience d'un spectateur qui veut voir depuis une rue ensoleillée ce qui se passe par la fenêtre de la chambre d'une maison. Si quelqu'un est dans la maison, alors cela donne l'impression que la chambre est bien éclairée mais si personne n'y est, on ne peut pas voir ce qui se passe dans cette chambre à cause de la différence existant entre la lumière de la rue et la relative obscurité de la chambre de la maison. »

¹⁶⁷¹ Traduit de : « *Descúbrese Segismundo con una cadena y la luz, vestido de pieles* », *La vida es sueño*, op. cit., première journée, p. 90. Il s'agit de notre propre traduction, la traduction française de Thierry Hancisse nous paraissant trop éloignée ici du texte espagnol : « *la porte s'ouvre tout à fait, et on voit Sigismond enchaîné et vêtu de peaux de bêtes* », in Calderón, *La vie est un songe*, op. cit., p. 15

¹⁶⁷² Corneille, *L'Illusion comique*, op. cit., I, 2, p. 621.

¹⁶⁷³ *Ibid.*, I, 1, p. 617.

¹⁶⁷⁴ *Ibid.*, V, 6, p. 686.

¹⁶⁷⁵ *Ibid.*, p. 685.

les verbes « tirer » et « rabaisser » suggère clairement qu'on distinguait alors en France deux types de rideaux : les rideaux de chambre, employés justement en Espagne, pour dévoiler, l'intérieur d'un compartiment du dispositif scénographique quand l'action de la pièce représentée allait s'y dérouler puis à voiler celui-ci quand l'action se poursuivait dans l'espace vide ou dans une autre chambre, mais aussi et de façon bien plus singulière cette fois¹⁶⁷⁶, des rideaux d'avant-scène appelés « toile de devant ». Les indications scéniques cornéliennes quant à la matérialisation de son théâtre à son miroir sont donc de véritables et précieux témoignages de l'émergence d'une pensée et d'une pratique scénographique métathéâtrale proprement française. Elles montrent que tout en suivant les préceptes des doctes et en commençant à délaisser les décors multiples et la tradition médiévale et aurique de division horizontale plurielle de la scène en mansions, les dramaturges français s'efforcent de trouver des subterfuges tels que des jeux de tapisseries et de multiples rideaux de scène pour donner néanmoins l'illusion d'un dédoublement de la scène en profondeur et proposer ainsi une solution nouvelle et moins subversive à la complexe question de la représentation de l'espace scénique dévolu à sa pièce intérieure.

Quelques années plus tard, Brosse le confirme d'ailleurs parfaitement en insérant dans ses *Songes des hommes esveilleez* des didascalies internes et externes indiquant que l'on « tire le rideau »¹⁶⁷⁷ et qu'on « lève la toile »¹⁶⁷⁸ en fonction des spectacles enchâssés.

Rotrou prolonge cette tendance puisqu'au début du troisième acte du *Véritable Saint Genest*, il ajoute à la simple mention finale lopesque d'une fermeture de rideau de chambre¹⁶⁷⁹ et au procédé de l'*apariencia*¹⁶⁸⁰, une didascalie liminaire indiquant que juste avant l'entretien entre le décorateur et le chef de troupe : « *Le théâtre s'ouvre* »¹⁶⁸¹. » Certes, cette didascalie initiale peut renvoyer au rideau mentionné par Lope et donc être réductible à une banale ouverture de rideau de chambre préluant à une translation spatiale de l'action sur le plan de la largeur ou / et de la profondeur, mais elle peut aussi, à la manière ambiguë de Corneille ou de Brosse, indiquer l'utilisation et l'ouverture d'un second rideau, un rideau d'avant-scène cette fois, obturant tout le théâtre sur lequel va ensuite aussi se

¹⁶⁷⁶ En Espagne, dans les années 30 en revanche, la chose était si rare que Lope De Vega ne sait comment nommer le rideau d'avant-scène dans ses indications scéniques et le nomme « la tienda que cubria el teatro ». Nous traduisons : « la toile qui couvre le théâtre ».

¹⁶⁷⁷ Brosse, *Les Songes des hommes esveilleez*, op. cit., III, 1, p. 47.

¹⁶⁷⁸ *Ibid.*, V, 2 p. 103.

¹⁶⁷⁹ « *Un rideau se ferme* » traduit de : « *Esto se cierre todo* », Lope de Vega, *Lo Fingido Verdadero*, op. cit., troisième journée, p. 200.

¹⁶⁸⁰ « L'apparition était bien faite » dit d'ailleurs Maximien, traduit de : « Buena ha estado la apariencia », *ibid.*

¹⁶⁸¹ Rotrou, *Le Véritable Saint Genest*, op. cit., II, 1, p. 51.

dérouler la représentation de la pièce intérieure. Tout en suggérant à son tour, qu'il pouvait exister à l'Hôtel de Bourgogne un rideau d'avant-scène bien avant sa première attestation à la fin des années 40 par l'Abbé d'Aubignac¹⁶⁸², cette didascalie montre donc également que nos auteurs n'oubliaient jamais de s'interroger pour trouver des moyens subtils afin de figurer l'espace scénique dévolu à la pièce intérieure. Nous savons, de surcroît, que Rotrou ajoute à cette habile utilisation de rideau(x) suggérant une délimitation en profondeur de la scène, une discussion entre Genest et le décorateur sur sa perspective ou son art de tromper le spectateur en lui faisant prendre des images plates pour des objets en trois dimensions. Comme les jeux de redoublement de rideaux, ce discours confère donc un niveau pictural ou un degré de profondeur supplémentaire à sa scène tout en affirmant subversivement « la suprématie du peintre sur l'architecte dans la mise en scène¹⁶⁸³ ». Enfin, notons que Rotrou se distingue du modèle lopesque pour marquer l'espace dévolu à la scène intérieure en ajoutant aussi le procédé proprement français¹⁶⁸⁴ de l'allumage des chandelles suivi d'un semblant d'introduction musicale. À la scène 5 du deuxième acte de sa tragédie française, le Décorateur allume en effet les chandelles¹⁶⁸⁵, puis, une fois l'empereur et les courtisans assis, « *une voix chante avec un Luth*¹⁶⁸⁶ » et « *la pièce commence*¹⁶⁸⁷ ». Tout en témoignant de ce troisième usage d'ouverture alors uniquement en vigueur sur la scène publique parisienne qu'est l'allumage des chandelles en musique, les didascalies rotrouennes métathéâtrales confirment le fait que pendant la première moitié du siècle, les

¹⁶⁸² Lancaster et Pasquier rappellent en effet que la première attestation faite par d'Aubignac d'un rideau à l'Hôtel de Bourgogne date seulement de 1647. Cf. *Le Mémoire de Mahelot, Laurent, et les autres décorateurs de l'Hôtel de Bourgogne*, op. cit., p. 87. Néanmoins, comme le rappelle G. Banu, d'Aubignac le mentionne dès 1641 pour d'autres théâtres comme le Palais Cardinal : « C'est pour la *Pucelle d'Orléans* (1641) que l'Abbé d'Aubignac, pour la première fois fait appel au rideau entre les actes : il demande qu'on le ferme à la fin du troisième et qu'on l'ouvre au début du quatrième. Afin de changer de lieu, d'Aubignac ajoute à la solution connue et ancienne de la musique, celle inédite du rideau. « Pour passer de France en Danemark il ne faut que des coups d'archet ou tirer un rideau », écrit-il dans sa *Pratique du théâtre* », in Georges Banu, *Le Rideau ou la fêlure du monde*, op.cit., p. 124.

¹⁶⁸³ Présentation du *Le Véritable Saint Genest*, op. cit., p. 11.

¹⁶⁸⁴ En Espagne en revanche, rappelons qu'au moment de la création de la pièce de Lope, bien qu'on ait connaissance de l'existence dès 1622 d'un théâtre *portatil* pouvant être utilisé de nuit avec des lumières, les représentations avaient en fait presque toujours lieu en plein jour. J. E Varey écrit d'ailleurs : « Debemos recordar que dichas representaciones tenían lugar al aire libre y a plena luz del día. En la comedia del siglo XVII hay numerosas escenas a oscuras o a media luz, aunque todas se representaron de día; la ilusión de oscuridad dependía del dialogo la indumentaria y, más que nada, de las cualidades interpretativas de los representantes » in *Cosmovisión y Escenografía*, op. cit., p. 190. Nous traduisons : « Il faut garder à l'esprit le fait que ces représentations avaient lieu à l'air libre et en plein jour. Dans la *comedia* du dix-septième siècle, il y a de nombreuses scènes de nuit ou entre chien et loup, bien que toutes fussent représentées de jour, l'illusion de l'obscurité dépendait du dialogue, des costumes, et plus que tout, des qualités d'interprétation des représentants ».

¹⁶⁸⁵ « *Le décorateur, venant allumer les chandelles* », lit-on en effet, in Rotrou, *Le Véritable Saint Genest*, op. cit., II, 5, p. 57.

¹⁶⁸⁶ *Ibid.*, II, 6, p. 59.

¹⁶⁸⁷ *Ibid.*

techniques de juxtaposition de décors horizontaux ou les rares essais de scènes tournantes laissent de plus en plus la place à des divisions en profondeur, reposant sur des stratagèmes techniques ou des subterfuges scéniques subtils pour suggérer une vertigineuse dualité et des jeux de spécularité.

Néanmoins, à partir des années 1650, même ces recours à la technique de l'*apariencia*, au subterfuge du redoublement des rideaux, de la perspective ou encore aux chandelles, pour figurer l'espace dévolu à la scène et aux jeux dramatiques intérieurs commencent à être régulièrement vilipendés par les tenants du modèle classique. Leur manque d'indulgence à l'égard des marques trop ostensibles de la convention dramatique et de l'illusion dramatique entraîne inévitablement une disparition progressive de ces didascalies métathéâtrales explicites et implicites, qui invitaient à utiliser subterfuges de jeux de tapisseries ou de lumières pour délimiter spatialement la pièce intérieure. Force est de constater que dans le texte de *La Comédie de la comédie*, la simple fermeture d'une porte semble désormais indiquer le glissement dans l'espace de la pièce enchâssée. « On s'en va commencer [...] Fermons la porte¹⁶⁸⁸ », dit en effet le Portier de Dorimond.

De même, dans *L'Impromptu de Versailles*, Molière abandonne les compartiments mais aussi toute didascalie mentionnant un quelconque rideau ou la plus infime chandelle si bien que l'espace dévolu à la pièce intérieure devient aussi de plus en plus abstrait et que souvent, comme nous l'avons vu précédemment, c'est même uniquement l'acteur qui, par sa parole et / ou l'éloquence de son corps en action, le signale. Cette pièce moliéresque marque et confirme donc un changement de la pratique scénographique française qui passe d'une conception de la mise en scène marquée par le baroque figuratif de surcharge d'un Calderón à celle d'un baroque de suggestion, de symbolisme et d'abstraction.

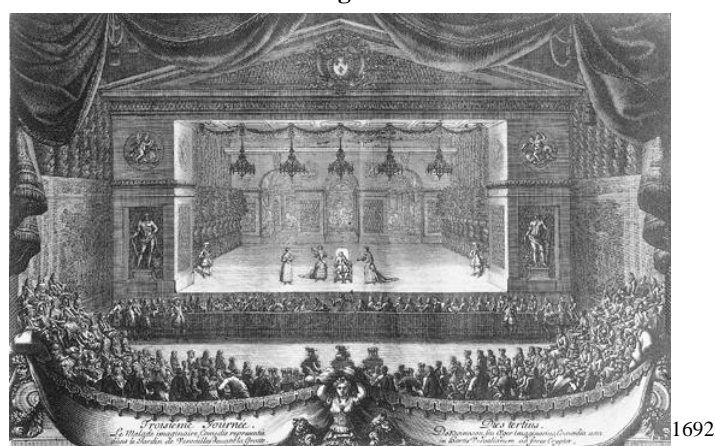
Certes, l'irréductible goût de Molière pour le théâtre espagnol et pour la subversion revient encore parfois dans le siècle, comme lorsqu'on met en scène pour la première fois le *Malade imaginaire* et matérialise les jeux de spécularité vertigineux d'Argan en utilisant une grotte dans la profondeur de la scène¹⁶⁸⁹. Néanmoins, le goût pour la simple symbolisation de la duplication de la scène domine désormais. En ajoutant luxes de vitres

¹⁶⁸⁸ Dorimond, *La Comédie de la comédie*, op. cit., I, 5, p. 14.

¹⁶⁸⁹ « Ensuite de cela le ROI descendit à la tête du Canal, et étant entré dans sa calèche alla au Théâtre que l'on avait dressé devant la GROTTÉ pour la représentation de la Comédie du MALADE IMAGINAIRE, dernier Ouvrage du sieur Molière. L'aspect de la Grotte servait de fond à ce Théâtre élevé de deux pieds et demi de terre. Le frontispice était une grande corniche architravée, soutenue aux deux extrémités par deux massifs avec des ornements rustiques et semblables à ceux qui paraissent au dehors de la Grotte », lit-on en effet in *Les Divertissements de Versailles, donnés par le Roi au retour de la conquête de la Franche-Comté, en l'année 1674*, Paris, J.-B. Coignard, 1674, disponible en ligne : http://moliere.paris-sorbonne.fr/base.php?Les_Divertissements_de_Versailles_%28extraits%29

et de cristaux sur la scène intérieure pour symboliser la théâtralité et le dédoublement permanent sur lequel repose la pièce moliéresque, en faisant finalement cette représentation devant une unique caverne remplie de girandoles de cristal placées sur des guéridons alignés le long des parois¹⁶⁹⁰, la troupe de Molière semble en effet surtout effacer les derniers vestiges d'une pratique de division multiple et explicite de la scène au profit d'un nouveau modèle proprement français de pratiques scénographiques symboliques et abstraites. Plus que jamais, A. Surgers a donc raison d'affirmer qu'en France : « l'organisation spatiale du décor baroque est plus symbolique que figurative¹⁶⁹¹. »

Figure 9



Ainsi, depuis la représentation de l'espace dévolu aux jeux spéculaires par une subdivision multiple de l'espace scénique en divers mansions jusqu'à leur totale inclusion dans une scène unique et abstraite, en passant par l'exploitation de la profondeur de la scène grâce à l'utilisation des jeux de lumières et des tapisseries, il va sans dire que les dramaturges français ont longuement médité et fait évoluer le premier problème de matérialisation scénique spatiale que proposait le théâtre à son miroir. En reprenant magistralement une part des techniques auriques telles que celles de l'*apariencia* ou le

¹⁶⁹⁰ « Elle était éclairée d'une quantité de girandoles de cristal posées sur des guéridons d'or et d'azur, et d'une infinité d'autres lumières qu'on avait mises sur les corniches et sur toutes les autres saillies.[...] Mais toutes ces cascades étant alors éclairées d'une infinité de bougies qu'on ne voyait pas, faisaient des effets d'autant plus merveilleux et plus surprenants qu'il n'y avait point de goutte d'eau qui ne brillât du feu de tant de lumières, et qui ne renvoyât autant de clartés qu'elle en recevait », écrit ensuite J.-B. Coignard in *Les Divertissements de Versailles, donnés par le Roi au retour de la conquête de la Franche-Comté, en l'année 1674, op.cit.*

¹⁶⁹¹ Anne Surgers, *Scénographies du spectacle, op. cit.*, p.16.

¹⁶⁹² Gravure de Jean Le Pautre, Fêtes de 1674, troisième journée : *Le Malade imaginaire* de Molière, comédie représentée dans le jardin de Versailles devant la grotte. Disponible en ligne : http://www.larousse.fr/encyclopedia/data/images/1312720-Moli%C3%A8re_le_Malade_imaginaire.jpg

descubrimiento, et en y ajoutant des procédés proprement nationaux comme le jeu sur le double rideau, l'illusion perspective ou l'allumage des chandelles en musique et à la parisienne, ils ont d'abord su atténuer et ainsi faire perdurer discrètement pendant toute la première moitié du siècle une tradition figurative de divisions multiples et bigarrées de l'espace scénique. Puis, lorsque la domination des règles ne leur a plus permis cette liberté, lorsque le Palais-Royal a pris définitivement le pas sur l'Hôtel de Bourgogne et sur l'Hôtel du Marais, ils ont alors décidé de s'émanciper un peu plus et de s'engager sur la voie d'une plus grande abstraction dans la mise en œuvre scénographique de l'espace dévolu à la pièce intérieure. Qu'on ne s'y trompe pas donc, le progressif amenuisement d'indications scéniques sur la division de la scène dans nos textes métathéâtraux français n'est nullement le signe d'un échec, d'un renoncement ou même d'un effacement de la pensée scénographique de nos auteurs face à la complexité du théâtre à son miroir. Bien au contraire, il s'agit ici du signe d'un engagement et d'une recherche d'une nouvelle voie d'expression scénographique nationale plus symbolique et peut-être en ce sens moins soumise aux ravages du temps et des modes. Certains auteurs français vont même encore plus loin encore dans leur recherche et leur adaptation des techniques scénographiques auriques en parvenant à réintroduire et à adapter sur la scène française l'exploitation hispanique de la dimension verticale du théâtre pour figurer l'espace dévolu à la pièce intérieure.

3) Vers les subtils jeux français sur la verticalité...

Dans l'Espagne du Siècle d'Or, imprégnée par la conception très visuelle du théâtre des mystères moyenâgeux, il était aussi courant, pour ne pas dire systématique, d'utiliser des trappes ou des machineries jouant sur les trois niveaux verticaux ou trois paliers constitutifs des théâtres espagnols qu'étaient le niveau inférieur, la scène et la galerie. Avant même l'apparition des *corrales* et des théâtres fermés et luxueux comme le Retiro, dotés de balcon ou d'escaliers fixes, les premiers dramaturges de la période aurique utilisaient ainsi au sein même des églises, des plateformes nommée *araceli* ou *pescante* pour élever et / ou descendre les acteurs. Arroniz affirme aussi que Cervantès et la génération de Lépante utilisaient également beaucoup de grues pour faire descendre les acteurs ou les faire disparaître et que Lope, malgré ses théories de pureté et de nudité de la

scène en était également fort friand¹⁶⁹³. Dans *Lo Fingido Verdadero*, Lope a beau dénigrer les machineries en faisant dire à l'acteur et chef de troupe Ginés : « J'ai là une pièce d'un poète grec dans laquelle, comme dans toutes celles qu'il écrit, des monstres passent leur temps à monter au ciel et en descendre. Le théâtre ressemble à un secrétaire, avec ses tiroirs et ses rideaux, et le fond de la scène est comme un échiquier¹⁶⁹⁴ », il exploite en effet aussi largement ces procédés puisque l'on lit dans la même pièce : « *Qu'une porte s'ouvre dans les hauteurs, au son de la musique et qu'on voit une image de Notre Dame et du Christ dans les bras du père et plusieurs martyrs sur les marches*¹⁶⁹⁵. » À la première scène, où se tiennent les spectateurs internes, et à la scène surélevée, où jouent Ginés et sa troupe, indiquée par la didascalie « *Ginés redescend sur la scène*¹⁶⁹⁶ », s'ajoute donc ici une troisième scène supérieure, où vont avoir lieu plusieurs apparitions divines. Des anges y apparaissent d'ailleurs ensuite pour baptiser Ginés. Ainsi, malgré ses dires, pour matérialiser sur scène son théâtre à son miroir, Lope réexploite ici la division triple de la scène verticale issue des mystères et élabore ainsi un superbe modèle de superposition

¹⁶⁹³ Otón Arroniz, *Teatros y escenarios en el siglo de oro*, Madrid, ed. Gredos, 1977, p. 170-171 et p. 183-185.

¹⁶⁹⁴ Traduit de : « Una comedia tengo / de un poeta griego que las funda todas / en subir y bajar monstruos al cielo. / El teatro parece un escritorio / con diversas navetas y cortinas. / No hay tabla de ajedrez como su lienzo », Lope de Vega, *Lo Fingido Verdadero*, op. cit., p. 184. Dans le *Prólogo dialogístico entre el Teatro y in Forastero* du Lope, on relève aussi le dialogue suivant : « TEATRO : Ay, ay, ay. / FORASTERO : De que te quejas Teatro? / TEATRO : Ay, ay, ay. / FORASTERO : ¿ Que tienes ? ¿ Que novedad es esta ? ¿ Estas enfermo, que parece tocador ese que tienes por la frente ? / TEATRO : No es sino una nube que estos días me han puesto los autores en la cabeza. / FORASTERO : ¿ Pues que puede moverte a tales voces ? / TEATRO : ¿ Es posible que no me ves herido, quebrada la pierna, y los brazos, lleno de mil agujeros, de mil trampas, y de mil clavos ? / FORASTERO : ¿ Quien te ha puesto en estado tan miserable ? / TEATRO : Los carpinteros por orden de los Autores. / FORASTERO : No tienen ellos la culpa, sino los Poetas, que son para ti como los médicos, y los barberos, que los unos mandan, y los otros sangran. / TEATRO : Yo he llegado a gran desdicha, y presumo que tiene origen de una de tres causas, o por no haber buenos representantes, o por ser malos los Poetas o por faltar entendimiento a los oyentes, pues los Autores se valen de las maquinas, los Poetas de los carpinteros, y los oyentes de los ojos », in Lope de Vega Carpio, *Decima Sexta Parte de las comedias*, Madrid, éd. Viuda de Alonso Martin, 1621. Nous traduisons : « LE THÉÂTRE : Oh, oh, oh. / L'ÉTRANGER : Qu'as-tu ? Quelle est cette nouveauté ? Tu es malade ? Portes-tu donc sur ta tête une coiffe de malade ? LE THÉÂTRE : Ce n'est rien d'autre qu'un nuage que m'ont mis en tête les directeurs de compagnies ces jours-ci. / L'ÉTRANGER : Eh bien qu'est ce qui peut te contrarier à ce point ? LE THÉÂTRE : Peut-être ne me vois-tu pas blessé, avec une jambe cassée et les bras transpercés de mille trous, de mille tromperies, de mille clous ? / L'ÉTRANGER : Qui t'as mis dans un état si miserable ? LE THÉÂTRE : Les charpentiers sur ordre des directeurs de compagnie. / L'ÉTRANGER : Ce n'est pas de leur faute mais de celle des écrivains qui sont pour toi comme les médecins et les barbiers, les premiers ordonnent et les seconds saignent. / LE THÉÂTRE : Il m'est arrivé un grand malheur et je pense qu'il est dû à l'une des trois choses suivantes, le fait de ne pas avoir de bons représentants / comédiens, le fait d'avoir de mauvais écrivains ou le fait de rendre la compréhension des auditeurs trop difficile car les directeurs de compagnie se servent des machines / de la machinerie, les écrivains des charpentiers et les auditeurs des yeux. » Cf. Lope de Vega, *Prólogo dialogístico entre el Teatro y un Forastero*, in la *Decima Sexta Parte de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, ed. Viuda de Alonso Martin, 1621.

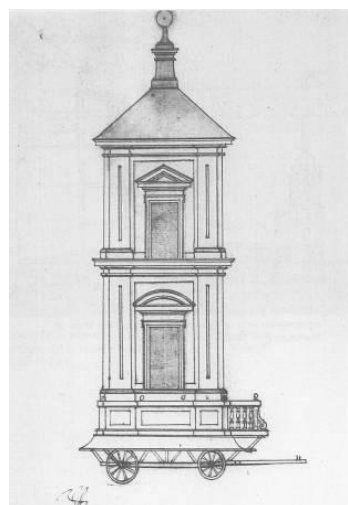
¹⁶⁹⁵ Traduit de : « Con música se abran en alto unas puertas en que se vean pintados una imagen de Nuestra Señora y un Cristo en brazos del Padre, y por las gradas de este trono algunos mártires », Lope de Vega, *Lo Fingido Verdadero*, op. cit., troisième journée, p. 197.

¹⁶⁹⁶ Traduit de : « Vaya saliendo de arriba, y bajando, Ginés », *ibid*, p. 200.

verticale de scènes que Calderón emploiera et développera aussi dans ses pièces appartenant au genre religieux de l'*auto sacramental*.

Dans ses mémoires de *apariencias*, Calderón indique en effet que lors des représentations de *La vida es sueño*, les quatre chars étaient pourvus, comme dans le schéma ci-contre, d'un niveau supérieur où étaient posés des globes qui s'ouvraient et dont une partie venait ensuite se poser sur des piliers sur le devant de la scène inférieure.

Figure 10



1697

Puis, il ajoute que dans les globes surélevés, des actrices surgissaient perchées sur des créatures placées et en descendaient à l'aide d'échelle. La représentation de cette pièce métathéâtrale avait donc lieu non seulement sur quatre plans horizontaux mais aussi sur quatre niveaux verticaux si bien que les actions enchâssées pouvaient finalement aisément être matérialisées dans l'un des huit lieux scéniques différents que détaille d'ailleurs parfaitement J. E. Varey dans le tableau suivant :

Figure 11

	Carro 1	Carro 2	Carro 3	Carro 4
<i>Elemento</i>	<i>Tierra</i>	<i>Fuego</i>	<i>Agua</i>	<i>Aire</i>
Decoración exterior del piso bajo :	monte con animales	nubes y estrellas	olas y peces	Pájaros
Decoración exterior del globo :	un globo del mundo, rosas y flores	un globo de los cielos, signos del zodiaco	un globo de las aguas	un globo del aire
Forma de los dos pilares :	Árboles	pirámides de fuego	columnas decoradas con algas, conchas y coral	columnas coronadas de párajos
Criatura en que aparece sentada la actriz	León	Salamandra	delfín	Águila

1698

¹⁶⁹⁷ Extrait de J. E. Varey, *Cosmovision y escenografía : el teatro español en el siglo de oro*, op. cit., p. 322.

¹⁶⁹⁸ *Ibid.*, p. 365.

Bien que Calderón n'évoque pas aussi précisément les chariots et les processus d'ouverture et de fermeture de ses globes dans ses textes, quelques années plus tard, dans l'un de ses *autos sacramentales* intitulé *El Gran Teatro del mundo*, des indications scéniques confirment aussi l'utilisation d'un dispositif scénique reposant au moins sur une division verticale multiple. À la didascalie indiquant qu'au-dessus de la scène principale apparaît « *La loi de grâce, [...] surélevée, par une machine, au-dessus du monde, un papier à la main*¹⁶⁹⁹ », Calderón ajoute en effet à la fin de la pièce le fait que les personnages qui accèdent au globe céleste « *montent*¹⁷⁰⁰ » et suggère ainsi que ce globe céleste est lui aussi très probablement légèrement surélevé et que les acteurs y accèdent par une échelle¹⁷⁰¹. Ainsi, d'emblée et en amont même de toute représentation ou de tout mémoire de *apariencias*, ce texte de Calderón confirme non seulement son désir d'exploiter toujours deux dimensions (l'une horizontale, l'autre verticale, pour représenter simultanément les deux sphères ou deux scènes céleste et terrestre impliquées par ses structures théâtrales enchâssées), mais aussi son attachement à une division verticale au minimum tripartite symbolisant dans le même temps fort habilement les trois étapes de la Passion ou de l'Ascension christique. J. E. Varey a donc fort raison d'écrire :

Il est donc évident que l'utilisation de trois niveaux, très claire dans les comédies hagiographiques où, tout comme dans les spectacles mis en scène dans les grandes églises à la fin du Moyen âge, sont représentés le Ciel, la Terre et l'Enfer, peuvent se retrouver dans les œuvres séculaires qui étaient représentées dans les théâtres commerciaux de l'Espagne de Lope de Vega et de Calderón¹⁷⁰².

Depuis Cervantès jusqu'à Calderón, toute la scénographie espagnole du Siècle d'Or peut finalement se définir comme une poésie en constant mouvement, basée fort fréquemment

¹⁶⁹⁹ Calderón, *Le Grand Théâtre du monde*, op. cit., p. 27. Traduit de : « *Aparece la ley de gracia en una elevacion, que estará sobre donde estuviere el mundo, con un papel en la mano* », Calderón, *El Gran Teatro del mundo*, op. cit., p. 61.

¹⁷⁰⁰ « *Elle tend la main au Roi et monte* » et « *Ils montent tous deux* », *ibid.*, p. 50-51 et 53, traduit de : « *Da la mano al Rey, y sube* » y « *Suben los dos* », in *ibid.*, p. 87 et 89.

¹⁷⁰¹ C'est l'hypothèse que soutient aussi J. E. Varey lorsqu'il écrit : « *Al abrirse, cada globo descubría una actriz sentada en una criatura simbólica, y la acción de la obra requiere que las cuatro actrices descendan al nivel del tablado, lo que presumiblemente se haría por una escalera de mano dentro del mismo carro* », in J. E. Varey, *Cosmovision y escenografía : el teatro español en el siglo de oro*, op. cit., p. 365. Nous traduisons : « *En s'ouvrant, chaque globe dévoilait une actrice assise sur une créature symbolique et l'action de la pièce impliquait que les quatre actrices descendent au niveau de la scène ce qui devait certainement se faire à l'aide d'une échelle située à l'intérieur même du char.* »

¹⁷⁰² Traduit de : « *Es evidente, pues que el uso de los tres niveles, suficientemente claro en las comedias de santos, donde al igual que en los espectáculos que se escenificaban en las grandes iglesias españolas a finales de la edad Media, se representan Cielo, Tierra e Infierno, pueden verse reflejadas en las obras seculares que se representaban en los teatros comerciales de la España de Lope de Vega y de Calderón* », *ibid.*

sur trois dimensions illustrant la vision chrétienne de la vie et du monde ou le *theatrum mundi*.

Or, il y a fort à penser que Corneille se soit aussi inspiré de ce modèle espagnol de triple verticalité pour matérialiser les actions enchâssées de son *Illusion comique*. De fait, Anne Surgers¹⁷⁰³ explique que lors de la création de sa pièce, au-dessus de la scène principale divisée binairesment se trouvait probablement, non seulement un premier étage où figurait la prison mais aussi un second qui représentait « la chambre aux fagots¹⁷⁰⁴ » où Matamore se dissimule plusieurs jours. Les répliques des vers 1174 à 1200 dans lesquelles ce personnage parle de son refuge au plus haut du logis comme de la demeure des dieux invitent en effet fortement à croire qu'il se trouve – ou qu'il désigne d'un geste – non pas le premier étage des compartiments et de la maison d'Isabelle mais bien le second dont le garde-corps était alors orné de nuages et qu'on nommait justement souvent le « ciel » ou le « petit théâtre supérieur » parce qu'il symbolisait dans beaucoup de scénographies baroques le séjour des dieux.

Plus explicitement encore, quelques années plus tard, dans *Le Vritable Saint Genest*, Rotrou reprend aussi et adapte de façon unique sur la scène française ce modèle triple de « cosmovision¹⁷⁰⁵ ». Il commence par multiplier les didascalies lopesques invitant explicitement à dédoubler le décor verticalement pour figurer l'espace dévolu à sa représentation intérieure. À l'indication scénique de sa scène première précisant, comme nous l'avons dit, que « *Le théâtre s'ouvre*¹⁷⁰⁶ », s'ajoute ainsi, à la scène VII de l'acte II la didascalie : « *Genest seul sur le théâtre élevé*¹⁷⁰⁷. » Plus rapidement encore que dans le texte espagnol, le lecteur comprend ainsi que la première didascalie désigne finalement moins la scène proprement dite, qu'une sorte de petit théâtre aménagé au-dessus de celle-ci dans le fond de la scène et sur lequel a lieu la représentation à laquelle l'empereur doit assister. Il s'agit en fait très clairement ici d'un petit théâtre surélevé de même nature que celui de Bruxelles, délimitant l'espace scénique dévolu à la pièce intérieure non plus tant horizontalement ou en profondeur que verticalement. Valérie le confirme d'ailleurs encore à la scène I de l'acte III en prononçant ses deux premiers vers de la scène « *en descendant du théâtre*¹⁷⁰⁸ ». De surcroît, comme dans *Hercule mourant et Iphigénie*, Rotrou recourt

¹⁷⁰³ Cf. Anne Surgers, « La scénographie baroque : un théâtre emblème du monde », in *Le Théâtre dans le théâtre, L'Illusion Comique*, Paris, éd. CNDP, 2009, p. 21-28.

¹⁷⁰⁴ Corneille, *L'Illusion comique*, op. cit., IV, 4, p. 664.

¹⁷⁰⁵ Terme de J. E. Varey, in *Cosmovisión y escenografía : el teatro español en el siglo de oro*, op. cit.

¹⁷⁰⁶ Rotrou, *Le Vritable Saint Genest*, op. cit., II, 1, p. 51.

¹⁷⁰⁷ *Ibid.*, II, 7, p. 59.

¹⁷⁰⁸ *Ibid.*, III, 1, p. 68.

aussi aux artifices des machines non pas afin d'installer réellement, comme dans les mystères du Moyen Âge ou dans la pièce de Lope, un troisième niveau vertical, un paradis sur la scène où aurait lieu le miracle et l'apparition divine, mais simplement, et peut-être plus subtilement, afin de le suggérer. À la scène 4 de l'acte II, la didascalie suivante « *le ciel s'ouvre avec des flammes, et une voix s'entend, qui dit*¹⁷⁰⁹ » insinue en effet simplement qu'à la scène où se tiennent les spectateurs internes peut se superposer non plus seulement la scène du petit théâtre où joue Genest mais aussi peut-être, celle de l'apparition divine dans le ciel. Cette simple suggestion de scène divine est même discrètement réitérée à la scène 5 de l'acte IV puisque l'on lit : « *Regardant au ciel, dont l'on jette quelques flammes*¹⁷¹⁰. » Dès lors, l'habileté de Rotrou a peut-être moins consisté à s'adapter au Théâtre du Marais pourvu de deux scènes superposées conçues pour les spectacles à grande mise en scène, et spécialisé dans les machineries qu'à déceler la mauvaise foi et surtout le génie de son modèle Lope ainsi que des autres dramaturges auriques utilisant la dimension verticale pour délimiter symboliquement l'espace dévolu à la représentation enchâssée. Lui seul, en effet, a su prolonger les premiers efforts cornéliens pour saisir outre-Pyrénées cette trinité sublime et l'atténuer afin de la suggérer et de l'introduire insidieusement sur la scène française en donnant ainsi aux futurs dramaturges français tous les éléments nécessaires pour parfaire notre propre modèle scénographique métathéâtral national.

In fine, même si on ne peut pas parler à juste titre de mise en scène au seizième et au dix-septième siècles, même si peu de détails subsistent puisque les auteurs s'en chargeaient et jugeaient, il est vrai, souvent inutile d'écrire des prescriptions scéniques, on ne peut nier le fait que certains auteurs français ont glissé dans leurs textes certains indices et même parfois quelques détails explicites précis. Ces indications nous confirment l'existence en eux d'un souci ou d'une réflexion scénographique réels sur leur structure métathéâtrale et dotent surtout la scène française de presque tous les éléments que nous lui connaissons (toile de fond, frises, praticables, rideau, rampe, etc...) en témoignant encore une fois d'une volonté conjointe de référence et d'émancipation par rapport au modèle espagnol. Au moment où les dramaturges français de cette période adoptent le parti-pris d'une unicité et d'un symbolisme de l'espace dévolu à la pièce intérieure semblant enfin

¹⁷⁰⁹ Rotrou, *Le Vritable Saint Genest*, op. cit., II, 4. p. 56.

¹⁷¹⁰ *Ibid.*, IV, 5, p. 91.

témoigner de leur victoire et de leur nouveau détachement envers les charmes premiers de la multiplicité spatiale ou du règne du figuratif des réalisations scéniques hispaniques, certains d'entre eux, comme Rotrou, s'efforcent toujours d'installer sur notre scène une subdivision verticale ou du moins une adaptation légèrement moins figurative de la cosmovision typiquement espagnole. Quoi que nous réserve l'avenir, sur lequel nous allons maintenant nous pencher, il ne nous semble pas qu'en ce qui concerne l'évolution de la représentation théâtrale, nous soyons près de revoir une période aussi féconde qui consacre et qui tranche d'une façon aussi complète et paradoxale avec l'époque qui l'a précédée, que cette grande période du dix-septième siècle et que nous nous sommes efforcés de faire, au point de vue du spectacle, revivre historiquement.

B) L'ÈRE MODERNE ENTRE AJUSTEMENT ET RÉVOLUTION

1) La sensibilité de la scène moderne française à l'Espagne et à sa tradition figurative

Le vingtième siècle dessine bien moins une rupture qu'une confirmation des deux tendances scéniques antagonistes françaises du dix-septième siècle pour représenter l'espace dévolu aux jeux enchâssés. La première preuve en est que les dramaturges et les metteurs en scène français modernes réexploitent largement la tradition figurative aurique de décors multiples ou de division plurielle de la scène pour matérialiser les différents niveaux dramatiques du théâtre à son miroir.

À partir des années 20, une partie des metteurs en scène français parmi lesquels figurent ceux du Vieux-Colombier, du Théâtre du Marais, du Théâtre des Mathurins, de l'Odéon rénovent en effet les théâtres et la scène nationale en tentant tout d'abord de renouer avec la disposition horizontale tripartite qui était présente chez des auteurs auriques comme Calderón. Au moment de la construction du théâtre de l'Exposition en 1925, A. Perret demande par exemple un plateau composé de plusieurs scènes – avant-scène / arrière-scène au centre, scène côté droit et enfin scène côté gauche – séparées par des colonnes fixes et dotées chacune de rideaux, afin qu'elles soient utilisables simultanément ou séparément et selon différentes combinaisons. Il rompt ainsi parfaitement avec la tradition scénographique du théâtre à l'italienne et prend en compte les anciennes dispositions scéniques en vigueur à l'époque médiévale ou au Siècle d'Or et au début de l'ère baroque afin de proposer aux hommes de scènes modernes une plus

grande liberté de jeu et surtout un plus grand nombre d'espaces différents pour figurer les jeux métathéâtraux.

Figure 12

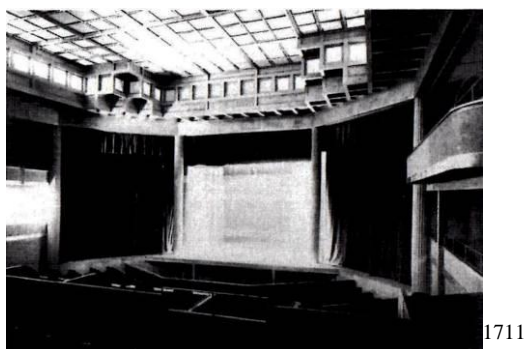
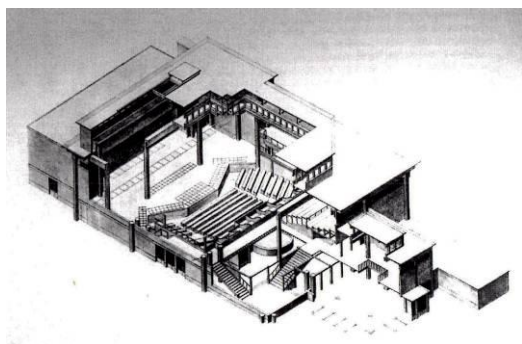


Figure 13

De même, lorsqu'il monte *Les Criminels* de F. Bruckner, au théâtre des Mathurins en 1929, G. Pitoëff imagine un dispositif de division tripartite fort proche des pratiques scénographiques employées lors des créations des pièces métathéâtrales médiévales et auriques.

Figure 14



Malheureusement ce théâtre d'A. Perret ainsi que le dispositif tripartite de G. Pitoëff eurent beau être adoptés à plusieurs reprises sur les scènes de la Comédie Montaigne-Gémier (*Le Héros et le soldat*) du Théâtre des Mathurins (*Césaire*) ou du Vieux-Colombier, ils n'accueillirent pas les pièces métathéâtrales qui auraient justement pu mettre en valeur ce retour novateur à la tradition historique et hispanique, si bien qu'il déçût assez rapidement la critique.

Par conséquent, lors des créations postérieures des pièces métathéâtrales classiques, certains de nos metteurs en scène modernes optèrent plutôt pour le modèle plus épuré de

¹⁷¹¹ Le théâtre de l'Exposition en 1925. Image de gauche : projet définitif avec une scène tripartite. Vue axonométrique. Image de droite : vue de la salle et de la scène avec la fosse d'orchestre découverte. Extrait de Danièle Pauly, *La rénovation scénique en France : théâtre années 20*, Paris, éd. Norma, p. 25.

¹⁷¹² Dispositif imaginé par Georges Pitoëff pour *Les Criminels* de Ferdinand Bruckner, au Théâtre de Mathurins, en novembre 1929, *ibid.*, p. 141.

Cervantès ou pour une plus simple bipartition de la scène grâce à l'insertion d'un véritable petit théâtre à l'intérieur du grand. Ainsi la mise en scène de *L'Illusion comique* au Théâtre Français de Jovet et Christian Bérard est construite uniquement autour de deux théâtres ou deux scènes. Comme le montrent les images ci-dessous, le spectateur de 1937 voit en effet sur la scène première de la grotte du magicien un second théâtre avec sa scène, ses trois lustres de bougies, ses feux de la rampe, et même quelques loges de spectateurs où sont assis des figurants et où le magicien et Pridamant prennent sciemment place.

Figure 15



1713

Figure 16



1714

¹⁷¹³ Mise en scène de *L'Illusion comique* de Corneille par Jovet à la Comédie-Française, Paris, 1937. Extrait de *Le théâtre dans le théâtre, L'Illusion comique*, Catherine Treilhou-Baladé (dir.), *op. cit.*, p. 4.

¹⁷¹⁴ *Ibid.* Extrait de Fonds Jovet, BNF, Arts du spectacle.

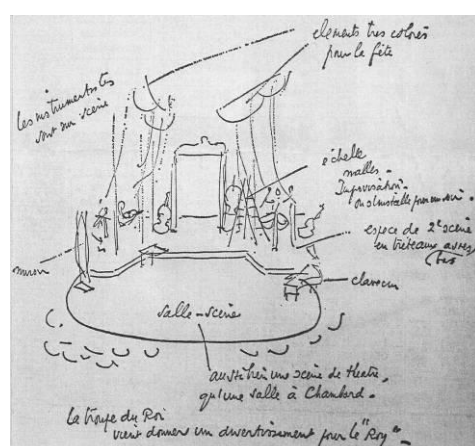
Dans un article de *Le Jour*, le critique Pierre Lièvre souligne aussi cette habile duplication du théâtre rappelant les décors dédoublés à l'espagnole encore en vigueur sur la scène française au début du Grand Siècle : « Un théâtre à lustres et à chandelle arrivait du fond de la scène et rejoignait ses avant-scènes, garnie d'un public blanc et noir qui suggérait un dix-septième siècle spectral¹⁷¹⁵. »

De même, dans l'adaptation télévisuelle du *Bourgeois Gentilhomme* de Pierre Badel en 1968, et dans la mise en scène de la même pièce par Jean-Louis Barrault à la Comédie-Française en 1972, la scène principale est divisée en deux véritables théâtres. La photographie et le dessin préparatoire suivants en témoignent parfaitement.

Figure 17



1716



1717

Figure 18

¹⁷¹⁵ Pierre Lièvre, « À la Comédie-Française, *L'illusion de Corneille* », in *Le Jour*, 16 février 1937, p. 6.

¹⁷¹⁶ Adaptation télévisuelle du *Bourgeois Gentilhomme* par Pierre Badel en 1968, photographie de Pierre Colacicco, extraite du *Figaro* du 4 octobre 1968.

¹⁷¹⁷ Dessin préparatif de J-L. Barrault pour sa mise en scène du *Bourgeois Gentilhomme* de Molière à la Comédie-Française, en 1972. Extrait du *France-Soir* du 17 novembre, 1972, p.14.

Le luxe de détails figurant sur le précédent croquis (rampe, rideau, orchestre) souligne indubitablement l'attachement de J. L. Barrault à ce dédoublement figuratif de scènes. Néanmoins, il n'hésite pas à revenir encore sur l'importance de cette dualité en s'exclamant notamment : « Voilà le dispositif scénique que j'ai demandé à Pace (le décorateur). Une scène de tréteaux très allongée, posée elle-même sur la scène arrondie au maximum : cela peut s'inscrire aussi bien dans un cirque qu'ici¹⁷¹⁸. »

Enfin, avec sa mise en scène plus récente du *Malade imaginaire*, dans laquelle elle crée aussi une structure divisant binairement l'espace scénique à partir d'un second petit théâtre habillé d'un tissu rouge où les acteurs se placent pour jouer les comédies intérieures devant Argan, Violette Campo semble confirmer cette tendance scénographique française à la reprise de la duplication figurative de l'espace scénique pour figurer les jeux enchâssés.

Figure 19



1719

Il faut dire que les dramaturges modernes contribuent à ce mouvement en proposant des textes qui renouent aussi explicitement non seulement avec ce modèle de division binaire et de petit théâtre dans le grand, mais aussi même parfois avec la tradition des castelets. Si, dans son adaptation du *Retablo de las Maravillas*, J. Prévert préconise déjà de reprendre l'idée de la modeste petite scène cervantine enchâssée sur le plateau en écrivant : « Sur la place. Le spectacle va commencer. Un drap blanc, une couverture blanche ou n'importe quoi de blanc, est tendu entre deux piquets ornés de quelques minables guirlandes. Devant cette modeste scène, des bancs, et des chaises sont rangés¹⁷²⁰ », dans

¹⁷¹⁸ Cité par Jacqueline Cartier dans son article de *France-Soir* du 17 novembre 1972, p. 14.

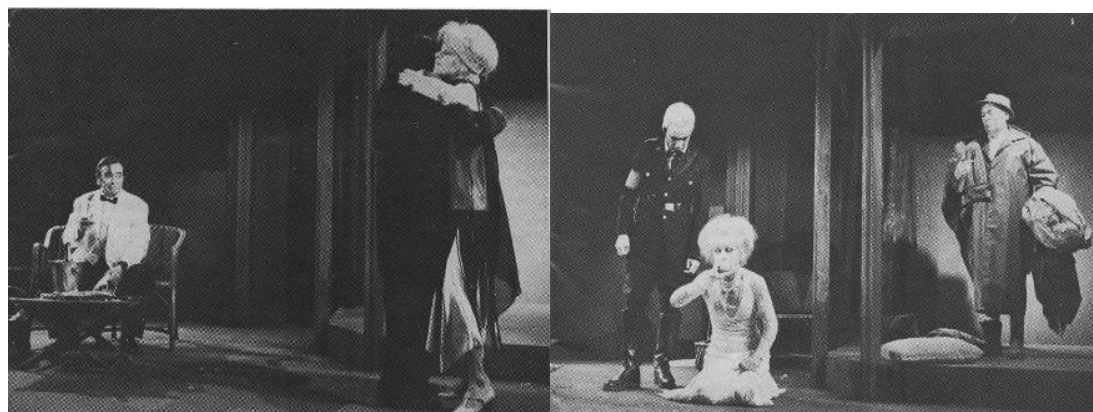
¹⁷¹⁹ Mise en scène du *Malade imaginaire* de Molière par V. Campo, au Théâtre de Bayonne, en 2009. Extrait de <http://thlespiedsdansleau.free.fr/pdl/moliere/dossierinternet.pdf>

¹⁷²⁰ J. Prévert, *Le Tableau des Merveilles*, op. cit., p. 283-284.

son texte intitulé *L'Ours et la Lune*, ce dramaturge hispanophile qu'est Claudel indique en effet plus audacieusement encore que pour son spectacle enchâssé : « *La scène se rétrécit comme les segments d'une longue vue qui s'emboîtent. Apparaît et s'avance auprès du prisonnier un théâtre de marionnettes, le rideau s'ouvre*¹⁷²¹ ».

Sur la scène franco-cubaine, É. Manet semble suivre aussi ces modèles puisque dans *Un balcon sur les Andes*, il indique fréquemment que le centre du plateau – ayant d'ailleurs une structure de manège rappelant aussi les scènes tournantes auriques – sera divisé en deux zones composées d'un angle du salon et d'un « *petit tréteau* » ou « *d'une petite scène*¹⁷²² » où auront lieu les représentations enchâssées et à laquelle seront parfois même accolées de façon exceptionnelle¹⁷²³ une loge et des coulisses. De même, dans *Lady Strass*, cet auteur indique que sur le plateau se trouve : « *Côté extrême cour, un véritable petit tréteau, scène minuscule*¹⁷²⁴. » Dans leur mise en scène respective de *Lady Strass* et de *Un balcon sur les Andes*, Roger Blin et Jean Louis Thamin respectent donc parfaitement son souhait constant de duplication de l'espace scénique et de petit théâtre dans le grand pour figurer les jeux de métathéâtralité.

Figure 20



¹⁷²¹ Claudel, *L'Ours et la Lune*, op. cit., p. 16.

¹⁷²² É. Manet, *Un balcon sur les Andes*, op. cit., p. 48.

¹⁷²³ *Ibid.*, p. 104.

¹⁷²⁴ É. Manet, *Lady Strass*, op. cit., p. 9.

¹⁷²⁵ Mise en scène de *Lady Strass* de É. Manet par Roger Blin, au théâtre de Poche, en 1977. Photographies de Bernand extraites de É. Manet, *Lady Strass*, op. cit., p. 13.

Figure 21



Si dans sa mise en scène du *Balcon* de J. Genet, André Steiger s'émancipe un peu plus du texte et des desiderata de l'auteur, c'est néanmoins aussi pour faire apparaître à deux reprises, en plus des cintres et des chariots à vue, une scène sur la scène dotée d'un cadre de scène et même d'un rideau à l'italienne qui inspirera ensuite aussi d'autres metteurs en scène modernes comme Sébastien Rajon. Dans sa dernière réalisation de cette pièce genétienne métathéâtrale, en effet, ce dernier divise également la scène en deux entre plateau (fourmillant de décors, d'accessoires scéniques, comme de praticables, de feuilles, de costumes, de projecteurs à vue) et loge de Madame Irma. Qu'il s'agisse de la mise en scène des pièces classiques, ou des textes modernes et de leurs créations, tout au long du dernier siècle, les hommes de scène français semblent donc s'être évertués à restaurer la tradition baroque des divisions réelles de la scène pour figurer les enchâssements du théâtre à son miroir.

Néanmoins, l'ampleur visible du second théâtre proposé par Jovet, le rétrécissement de la scène aux dimensions d'un étroit castelet mentionné par Claudel ou encore les adjectifs « petit » et même « minuscule » employés précédemment par É. Manet pour qualifier ses secondes scènes, montrent que cette façon logique d'introduire un véritable petit théâtre dans le théâtre pour traduire la relation spatiale impliquée par la structure spéculaire du théâtre à son miroir n'est pas la plus commode, du point de vue technique et aussi de l'exigüité qui caractérise encore de nombreuses scènes parisiennes. Afin de faciliter les déplacements des acteurs, les dramaturges et metteurs en scènes français modernes préfèrent donc bien souvent épurer au maximum leur petit théâtre et dupliquer la scène à l'aide uniquement d'une petite estrade ou d'une modeste fosse. Ainsi,

¹⁷²⁶ Mise en scène de *Un balcon sur les Andes* de É. Manet par Jean-Louis Thamin, au Grand Odéon, en 1980. Photographies de Daniel Cande, extraites des archives de la BNF.

dans *Les Chaises*, E. Ionesco évoque une simple « estrade¹⁷²⁷ » pour parler du lieu où le Vieux jouera son ultime rôle et sur le même modèle, lorsqu'Arnaud Meunier monte une adaptation de *La vida es sueño* sous le titre de *La vie est un rêve* à la Maison de la culture d'Amiens puis au Théâtre de Gennevilliers, il adopte pour toute division scénique une estrade mise en valeur par la nudité totale du décor.

Figure 22



1728

Enfin, dans la mise en scène d'André Steiger du *Véritable Saint Genest* ayant lieu en 1988 à La Comédie-Française, seul un escalier divise la scène en deux espaces scéniques correspondant aux deux niveaux dramatiques.



1729

Figure 23

¹⁷²⁷ On relève par exemple : « Il monte sur l'estrade, obligé par la poussée de la foule », in E. Ionesco, *Les Chaises*, op. cit., p. 168.

¹⁷²⁸ Mise en scène de *La vie est un songe* de Calderón par Arnaud Meunier sous le titre de *La vie est un rêve*, à la Maison de la culture d'Amiens et au Théâtre de Gennevilliers, en 2004 / 2005. Extrait de www.arcadi.fr/.../pds_lavieestunreve.pdf

¹⁷²⁹ Mise en scène du *Véritable Saint-Genest* de Rotrou par A. Steiger à la Comédie-Française, 1988. Photographie de Joël Malerba extraite des archives de la Comédie-Française.

Figure 24



1730



1731

Figure 25

Que ce soit une Odile Quirot soulignant que : « Pour le reste, dans le décor, simple, immuable, de Claude Lemaire – un péristyle classique, et un théâtre antique- les aires de jeu sont délimitées dans l'arène, les comédiens ; sur les gradins, la cour, dans des costumes dix-septième siècle¹⁷³² », ou cet autre critique du *Généraliste* écrivant que : « Les décors lumineux et le somptueux costume de Claude Lemaire évoquent le dix-septième siècle, la mise en scène de Steiger, claire, épurée, toute classique, met en valeur les allers et retours entre le théâtre et son double¹⁷³³ », dans l'ensemble, la critique théâtrale du moment reconnaît et salue unanimement cette sobre duplication scénographique pour traduire le procédé du théâtre à son miroir. Presque cinquante ans auparavant, en revanche, en 1937 exactement, les journalistes sont bien moins nombreux à louer la bipartition scénique épurée mise en place par Pierre Dux à la Comédie-Française pour matérialiser le théâtre à son miroir moliéresque de *L'Impromptu de Versailles*. Il faut dire qu'en utilisant deux

¹⁷³⁰ Mise en scène du *Véritable Saint-Genest* de Rotrou par A. Steiger à la Comédie-Française, 1988. Photographie extraite d'*Acteurs*, Mars 1988, p.28.

¹⁷³¹ *Ibid.* Photographie de Joël Malerba extraite des archives de la Comédie-Française.

¹⁷³² « *Saint Genest* », in *Le Généraliste*, vendredi 1er avril 1988, p. 40.

¹⁷³³ *Ibid.*

marches pour marquer la bipartition de l'espace et le plateau de la répétition enchâssée moliéresque, ce metteur en scène avait pris le risque non seulement d'une grande discrétion mais aussi d'un ajout de division scénographique que le texte de Molière, à l'inverse de celui de Rotrou, n'avait, lui, jamais mentionné.

Figure 26



1734

Sur le modèle de la mise en scène déjà longuement évoquée de *L'Illusion comique* de Juvet en 1937, les dramaturges et les metteurs en scène français modernes réexploitent aussi largement la coutume aurique de divisions de la scène jouant sur la révélation de zones dissimulées en profondeur pour matérialiser les différents niveaux dramatiques du théâtre à son miroir. Ainsi, dans sa mise en scène de *La vida es sueño*, Jorge Lavelli s'attache tout naturellement à reprendre le procédé de l'*apariencia* en faisant apparaître au fond de la scène centrale, une seconde scène masquée auparavant par un rideau et par un effet d'obscurité relative.

Figure 27



1735

¹⁷³⁴ Mise en scène du *Bourgeois gentilhomme* de Molière par Pierre Dux en 1937 et reprise en 1944. Photographie extraite des archives de la Comédie-Française.

¹⁷³⁵ Mise en scène de *La vida es sueño* de Calderón par Jorge Lavelli, à la Comédie-Française, à partir de la « transcription poétique » de Céline Zins, en 1982. Photographies extraites des archives de la Comédie-Française.

De même, sur les images suivantes, on voit que lorsqu'ils montent *Le Bourgeois Gentilhomme*, J. Meyer et D. Leduc proposent non seulement une profusion de cadres mais aussi une vaste porte qui s'ouvre soudain au fond de la scène et qui redouble donc en profondeur la scène, comme pour l'agrandir aux dimensions du théâtre du monde.

Figure 28



1736



1737

Figure 29

Mieux encore dans la mise en scène du *Malade imaginaire* à la Comédie-Française, de Claude Stratz, les murs de briques du décor s'écroulent brutalement et redoublent également, *in fine*, la scène en profondeur.

¹⁷³⁶ Mise en scène de *L'Impromptu de Versailles* par Jean Meyer en 1959, puis au Théâtre du Palais-Royal de Paris, en 1961 et aux Célestins, à Lyon, en 1976. Photographies extraites des archives de la Comédie-Française.

¹⁷³⁷ Mise en scène du *Bourgeois Gentilhomme* de Molière par Daniel Leduc au Théâtre de la porte Saint-Martin, en 1995. Extrait de <http://xn--thatres-cya.com/2012/01/03/le-bourgeois-gentilhomme>.



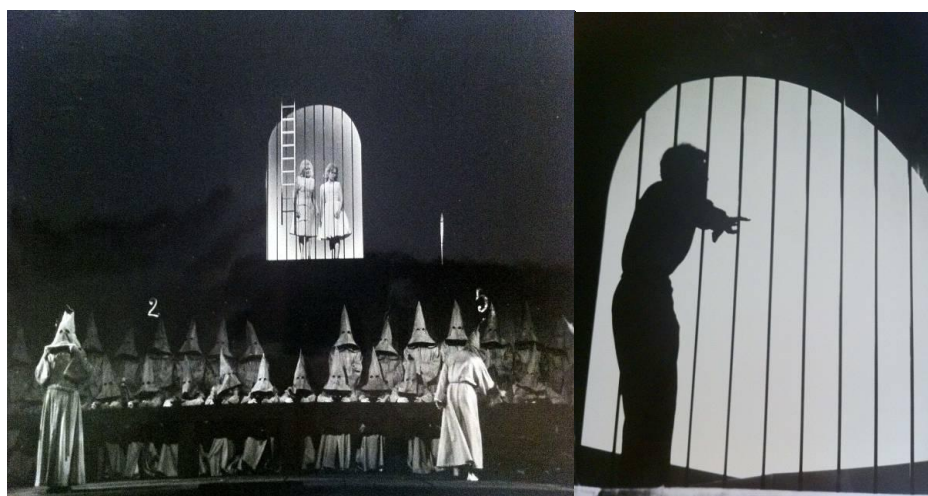
1738

Figure 30

Ce recours à des divisions de la scène sur le plan de la profondeur est plus frappant encore dans les textes modernes et leurs réalisations. De fait, à la fin des *Messes noires* de « *La bonne Auberge* », grâce à un jeu de lumière, E. Ionesco révèle une seconde partie dissimulée dans le fond de la scène lorsqu'il écrit :

« Le fond du plateau s'éclaire ; À travers les barreaux, on voit Marie Madeleine et Marthe. Le décor, derrière les barreaux, représente le jardin de la scène finale du premier épisode, "La fuite" : lumineux, avec un ciel bleu, végétation, arbres en fleurs, échelle suspendue au même emplacement, lumière très intense, bleu profond¹⁷³⁹. »

Dès 1966, la mise en scène de Jean-Marie Serreau concrétise parfaitement ce jeu de dévoilement.

**Figure 31**

1740

¹⁷³⁸ Mise en scène du *Bourgeois Gentilhomme* de Molière par Claude Stratz à la Comédie-Française, en 2001. Capture d'écran d'une vidéo de l'Ina disponible en ligne : <http://www.ina.fr/art-et-culture/arts-du-spectacle/video/CAB01009923/le-malade-imaginaire-a-la-comedie-francaise.fr.html>

¹⁷³⁹ E. Ionesco, *La Soif et la Faim*, op. cit., p. 32.

¹⁷⁴⁰ Mise en scène de *La Soif et la Faim* d' E. Ionesco de Jean-Marie Serreau à la Comédie-Française, le 28 février 1966. Photographies de l'agence de presse Bernand extraites des archives de la Comédie-Française.

Pour figurer le dédoublement structurel du théâtre à son miroir, dans *Les Nègres*, J. Genet, ajoute à un premier dédoublement en profondeur de la scène une ultime variation d'*apariencia* puisque la dernière indication scénique¹⁷⁴¹ de la pièce précise que derrière les deux premiers plans, c'est-à-dire derrière la première scène intérieure, se trouve encore un double fond, une autre scène où tout va se rejouer à l'identique ! Ainsi, selon l'habitude scénographique médiévale et aurique, les jeux spéculaires seront donc représentés sur la scène moderne française grâce à une division multiple de la scène et des décors sur le plan, non plus tant de la largeur que de la profondeur.

É. Manet l'avait encore parfaitement compris puisque dans *Les Nonnes*, il propose de juxtaposer deux caves¹⁷⁴² et d'y ajouter encore dans l'obscurité une « *espèce de niche avec un Christ en croix* »¹⁷⁴³. En adoptant à son tour ce modèle, dans sa mise en scène du dernier tableau de cette pièce métathéâtrale espagnole cette fois qu'est *Le Public*, le metteur en scène Jorge Lavelli divise aussi habilement la profondeur de la scène du théâtre de la Colline en trois parties. Au premier plan, il place les étudiants et les dames. Un peu plus en retrait, se tient la zone de la croix où agonise Gonzalve. Enfin, tout au fond, on découvre un autre bloc formé par l'entrée d'un théâtre.

Néanmoins, ce retour à des découpages en profondeur aussi nombreux peut aussi avoir tendance à transformer l'espace scénique en un vrai « fatras » selon Pierre Macabru¹⁷⁴⁴. Sans doute est-ce pour cette raison que dans sa mise en scène du *Bourgeois Gentilhomme* pour la télévision (émission « Au théâtre ce soir » au théâtre Marigny) le 7 mai 1970, Jean le Poulain opte pour un système de plateau tournant permettant de remplacer les décors simultanés par des décors successifs changeant à vue. Les deux captures d'écran situées sur la page suivante et effectuées à partir d'un enregistrement audiovisuel de l'Institut National de l'Audiovisuel illustrent le mécanisme utilisé pour cette mise en scène.

¹⁷⁴¹ « *Le rideau noir, qui formait le fond de la scène, se lève : tous les Nègres - ainsi que ceux qui formaient la Cour et qui sont débarrassés de leurs masques - se tiennent debout, autour d'un catafalque drapé de blanc comme celui qui était sur la scène au lever du rideau* », J. Genet, *Les Nègres*, op. cit., p. 542.

¹⁷⁴² L'une est consacrée au jeu de scène des trois sœurs et la seconde est dédiée au cadavre de la señora. On lit en effet : « *Pendant que la Mère Supérieure parle au premier plan avec Inés, essayant de la convaincre par ses paroles et par ses gestes, Angela continue à crier tout en sortant le cadavre* », in É. Manet, *Les Nonnes*, op. cit., p. 19 ou encore « *Sœur Angela (indiquant la porte de droite). Par là... dans l'autre cave...* », *ibid.*, p. 13.

¹⁷⁴³ *Ibid.*, p. 8.

¹⁷⁴⁴ P. Macabru, « *El Publico* de Federico García Lorca : Une leçon », in *Le Figaro* du 12 avril 1988.

Figure 32



Cependant, pour représenter l'espace scénique dévolu aux actions enchâssées et aux jeux spéculaires, la plupart des metteurs en scène et dramaturges français modernes s'éloignent encore plus nettement de la tradition aurique des divisions réelles de la scène pour figurer les jeux de métathéâtralité en choisissant une division plus symbolique, et plus spécifiquement française, à la Molière.

2) Goût pour les divisions symboliques

a) Retour au décor unique et suggestif avec jeux de rideaux

Parallèlement à ces échos avec la tradition figurative aurique, maints hommes de scène français décident en effet plutôt de renouer avec la tradition nationale d'un Molière et de symboliser l'espace scénique dévolu aux jeux spéculaires simplement par un décor unique et suggestif ou encore par quelques accessoires scéniques expressifs. Ainsi, dès le début du vingtième siècle, Copeau, Juvet, Pitoëff et Dullin prolongent les premiers textes dramatiques symbolistes d'un Maeterlinck et exaltent un décor schématique et synthétique cherchant simplement à suggérer les jeux de théâtralité. Ils prônent en somme une sorte de « plateau magique unique¹⁷⁴⁶ », de tréteau nu, si l'on préfère, assez évocateur cependant¹⁷⁴⁷

¹⁷⁴⁵ Mise en scène du *Bourgeois Gentilhomme* de Molière par Jean Le Poulain au théâtre Marigny, en 1970. Captures d'écran d'une vidéo de l'Ina disponible en ligne : <http://www.ina.fr/economie-et-societe/vie-sociale/video/CPF86604276/le-bourgeois-gentilhomme.fr.html>

¹⁷⁴⁶ « Pitoëff va faire de la scène ce « plateau magique » qui parvient à « franchir toutes les limites et dans ses mètres cubes [...] fait vibrer toutes les notes de l'âme humaine », in texte de G. Pitoëff de 1925 publié in *Le Cartel : Juvet, Dullin, Baty, Pitoëff* catalogue d'exposition établi par Marie-Françoise Christout, Paris, éd. Bibliothèque nationale, 1987, p. 62.

¹⁷⁴⁷ Suite aux réalisations scéniques de Meyerhold, Stanislavski, Reinhard, Appia, Craig et étant donné que « dans l'Europe entière, tous les artistes se rencontrent sur un point : condamnation du décor réaliste [...] exaltation d'un décor schématique ou synthétique qui vise à [...] suggérer », Copeau refuse désormais

pour signifier tous les déplacements et changements diégétiques que peuvent impliquer le théâtre à son miroir. Enfin, malgré leurs dissensions, tous clament et concluent que les procédés de machineries ne sont que des obstacles au déploiement de l'imagination et que « le plus beau théâtre du monde, c'est [...] le manteau noir d'Hamlet évoquant à lui seul Elseneur et le drame que notre imagination veut encore plus mystérieux que ne l'a réalisé le poète¹⁷⁴⁸ ». Dès lors, lorsqu'elle choisit d'adopter la pièce cervantine du *Retablo de las Maravillas*, Geneviève Arnaud suit à son tour ce retour à la tradition française classique et se refuse désormais à diviser clairement l'espace scénique en deux parties distinctes. Au contraire, elle adopte un simple encadrement en bois de retable, une structure vide qui, tout en suggérant le jeu enchâssé, rend ainsi indissociables la zone consacrée à l'*embuste* et la place réelle avec la maison de Castrado, où ce premier a lieu.

Figure 33



De même, au lieu de dénoncer immédiatement le théâtre dans le théâtre par une bipartition de l'espace scénique, dans sa mise en scène de la version de 1635 de *L'Illusion* à l'Odéon en 1984 et 1985, G. Strehler opte d'abord pour une scène monolithique construite autour du décor évocateur et mystérieux d'une grotte aux contours mouvants. En effet, les rochers massifs en apparence terriblement lourds bougent au fil des épisodes, se rétrécissent ou se dilatent, exactement comme la focale d'un appareil photo. De plus, devant la grotte qu'il a fabriquée, le décorateur glisse un cadre de scène doré qui enchâsse

radicalement tous les « trucs » de la machinerie traditionnelle et lance la célèbre formule : « Que les autres prestiges s'évanouissent et pour l'œuvre nouvelle, qu'on nous laisse le tréteau nu », in J. Copeau, *Les Registres du Vieux-Colombier*, éd. Gallimard, 1979, p. 30-32.

¹⁷⁴⁸ Dullin, in « L'âme des vieux théâtres », in *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, Paris, éd. O. Lieutier, 1946, p. 71.

¹⁷⁴⁹ Adaptation de la pièce du *Retable des Merveilles* de Cervantès mise en scène par Geneviève Arnaud pour la compagnie « Monnaie de singe » au théâtre du Rio à Grenoble, en 2004. Extrait de http://www.ciemonnaiedesinge.fr/images/phocagallery/leRetable/thumbs/phoca_thumb_1_retable13.jpg –

la grotte ainsi qu'un écran transparent qui ne laisse passer que des images fluides, insaisissables et même presque immatérielles. Enfin, sur le modèle de Molière qui avait utilisé, comme on l'a vu, dans sa mise en scène du *Malade imaginaire* des vitres et des cristaux pour figurer ses jeux de dédoublement théâtral permanent, G. Strehler ajoute un sol luisant en vernaculite (plaques d'un centimètre d'épaisseur collées sur du bois et recouvertes d'un produit qui les fait briller) qui devient un sombre miroir dont la surface, comme une nappe d'eau, réfléchit toutes les images et toutes les scènes.

Figure 34



Figure 35

Ainsi, grâce à sa division symbolique et maniable de la scène, grâce à ce que P. Pavis nomme son jeu permanent dans le lieu scénique entre « le fantasme et le réel¹⁷⁵² », Giorgio Strehler parvient à renouer magnifiquement avec la technique française classique tout en respectant profondément l'art de la suggestion puis de la surprise, propre à la structure au théâtre à son miroir cornélien. Odette Aslan écrit d'ailleurs : « Les différents lieux de l'action sont ramenés à un seul qui les unifie et les résout globalement : la grotte du Mage dans laquelle les péripéties sont évoquées. Le décor n'est jamais pris pour ce qu'il représente¹⁷⁵³. »

Plus audacieusement encore, dans sa mise en scène de *L'Illusion comique* en 1996 au théâtre de Lorient, É. Vigner habille une grotte abstraite de parois mobiles de verre et de plexiglas. Sur l'image ci-dessous, on constate que grâce à ses panneaux transparents, son espace scénique unique se transforme ainsi en une « boîte à images¹⁷⁵⁴ » qui vient mettre à distance ce qui est représenté et indiquer au spectateur qu'il s'agit bien moins de réalité que de jeux permanents d'illusion et de spécularité.

¹⁷⁵⁰ Mise en scène de *L'Illusion comique* de Corneille par G. Strehler à l'Odéon, en 1984. Extrait de *Les Voies de la création théâtrale*, 16, Strehler, Paris, éd. CNRS, 1989 (études écrites à propos de sa mise en scène de *L'Illusion Comique* en 1984), p. 300.

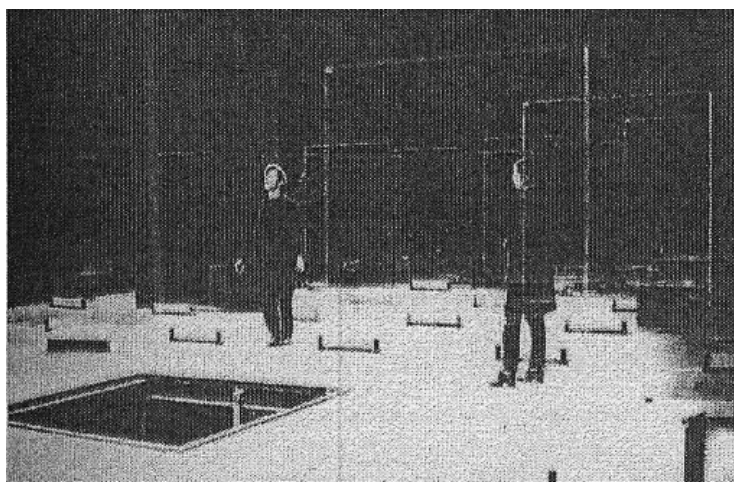
¹⁷⁵¹ *Ibid.*, p. 299.

¹⁷⁵² P. Pavis, *La Mise en scène contemporaine*, Paris, éd. Armand Colin, 2010, p.75.

¹⁷⁵³ Aslan Odette, « Les jeux de « *L'Illusion* », in *Les Voies de la création théâtrale*, op. cit., p. 307.

¹⁷⁵⁴ P. Pavis qualifie d'ailleurs son utilisation de l'espace scénique comme une « traversée de l'image », in *La mise en scène contemporaine*, op. cit., p.75.

Figure 36



1755

Pour É. Vigner aussi, la division figurative de la scène en long ou en large ne peut donc matérialiser fidèlement le fabuleux théâtre à son miroir de Corneille. Seule, au contraire, une division symbolique de la scène, une mise en scène prolongeant les techniques classiques en jouant en permanence sur la suggestion et donc le mouvement de la pensée, bref, une scénographie devenue une actrice du spectacle à part entière y parvient. Dans ses notes de mise en scène, il conclut d'ailleurs : « La scénographie est un acteur totalement, à part entière, qui joue, qui joue vraiment, qui évolue et se transforme¹⁷⁵⁶. »

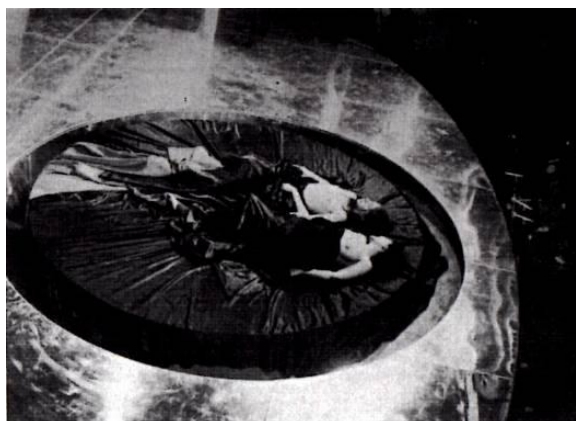
Sans doute en est-il de même pour Victor Garcia, puis pour Patrick Henniqueau qui décident, dans leurs mises en scène respectives des *Bonnes* en 1970 et 1971 et des *Chaises*, de ceindre aussi leur plateau (jouant déjà sur la circularité et dont le sol est aussi réfléchissant¹⁷⁵⁷) de hauts panneaux réfléchissants ou de miroirs, et de faire ainsi de la représentation l'objet même de sa mise en scène.

¹⁷⁵⁵ Mise en scène de *L'Illusion comique* de Corneille par É. Vigner au théâtre de Lorient, en 1996. Extrait de *Le Répertoire classique sur la scène contemporaine, les jeux de l'écart*, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le spectaculaire », 2010, p. 275.

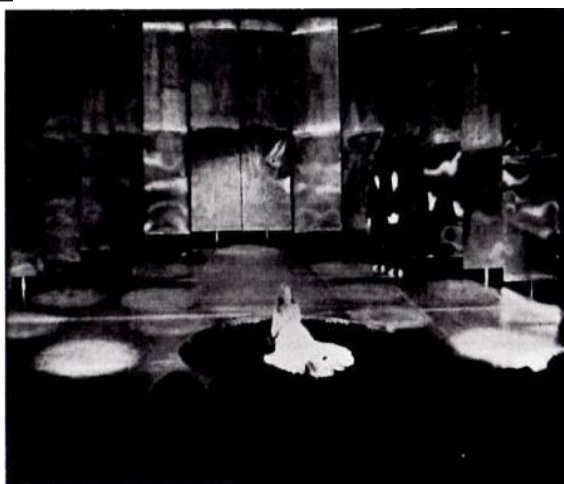
¹⁷⁵⁶ É. Vigner, notes dactylographiées, non datées, archives du CDDB de Lorient.

¹⁷⁵⁷ En effet, dans la mise en scène de V. Garcia, lorsque Solange clame à Claire « Madame est interdite. Son visage se décompose. Vous désirez un miroir ? », elle précipite le visage de Claire contre le sol où il se réfléchit, geste qui montre aussi à quel point V. Garcia expulse la réalité quotidienne dramatique de l'action en introduisant des rapports plastiques et significatifs imprévus entre personnages et lieu scénique. « C'est ce même sol qui semble accaparer les objets, c'est sur lui que s'inscrivent les traces des actes des bonnes, traces que Solange s'efforce d'effacer en frottant le sol de sa blouse comme Lady Macbeth tentait de faire disparaître le sang de ses mains », lit-on aussi in *Les Voies de la création théâtrale, IV*, Paris, éd. CNRS, D. Bablet et J. Jacquot (dir.), 1975, p. 149. Ce sol joue dont comme les parois en métal le rôle d'un amplificateur visuel et d'un résonateur du métathéâtre.

Figure 37



1758



1759

Figure 38



1760

Figure 39



1761

Figure 40

¹⁷⁵⁸ Répétition des *Bonnes* de J. Genet mis en scène par V. Garcia à l'Espace Cardin pour la télévision en espagnol, en 1970. Sol réfléchissant jouant sur la circularité. Extrait des *Voies de la création théâtrale*, op. cit., p. 245.

¹⁷⁵⁹ Mise en scène des *Bonnes* de J. Genet par V. Garcia à l'Espace Cardin en espagnol, en 1970. Vue générale du dispositif. Extrait de *Les Voies de la création théâtrale IV*, op. cit., p. 146.

¹⁷⁶⁰ *Ibid.* Zoom sur les panneaux et le sol qui renvoient la lumière. Extrait des *Voies de la création théâtrale IV*, op. cit., p. 150.

¹⁷⁶¹ *Ibid.* Zoom sur le reflet de Madame dans un panneau-miroir, in *ibid.*, p. 167.

Figure 41

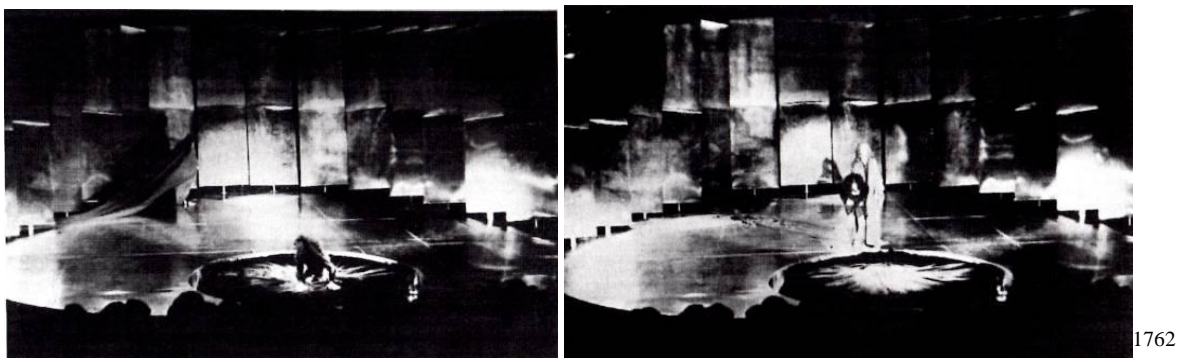


Figure 42



La puissance suggestive de ces mises en scène proposant des « labyrinthes de miroirs¹⁷⁶⁴ » et de panneaux réfléchissants et mobiles est soulignée largement par la critique du moment. « Comment ne pas admirer, écrit en effet J. Lemarchand, combien une mise en scène au-delà des mots peut servir jusqu'au merveilleux le dessein même de l'auteur¹⁷⁶⁵ ? »

Pour prolonger cette tradition classique française d'un décor unique et suggestif, Alain Timar, choisit, quant à lui, de mettre sur le plateau où se joueront *Les Bonnes*, une

¹⁷⁶² Mise en scène des *Bonnes* de J. Genet par V. Garcia à l'Espace Cardin en espagnol, en 1970. Zoom sur l'interstice entre plateau et panneaux. Extrait des *Voies de la création théâtrale IV*, op. cit., p. 151. On voit ainsi qu'à la base des quatorze panneaux verticaux en aluminium qui enserrant le plateau et qui forment comme une paroi lamellaire à la fois continue et discontinue, il existe en fait et contre toute attente une frêle possibilité de passage, un au-delà noir, sombre comme la nuit.

¹⁷⁶³ Mise en scène des *Chaises* de E. Ionesco par Patrick Henniqueau au Festival d'Avignon Off, en 2001. Photographie disponible en ligne :

http://www.letelegramme.com/ar/imgproxy.php/PhotoIntuitions/2010/11/19/1120562_8555897-ionesco-20101119-k125a.jpg?article=20101119-1001120562&aaaammjj=20101119

¹⁷⁶⁴ À propos de la mise en scène de V. Garcia à l'espace Cardin le 16 mars 71, Y. Vasseur évoque un « labyrinthe de miroirs, un mur de plaques de métal mobiles et verticales, cernant un haut lieu de sacrifice et de meurtre ». Cf. Yves Vasseur, « Les objets dans *Les Bonnes* », in *Obliques*, 3^{ème} trimestre, 1989, p. 19.

¹⁷⁶⁵ J. Lemarchand, in *Lettre à J. J. Pauvert* en 54.

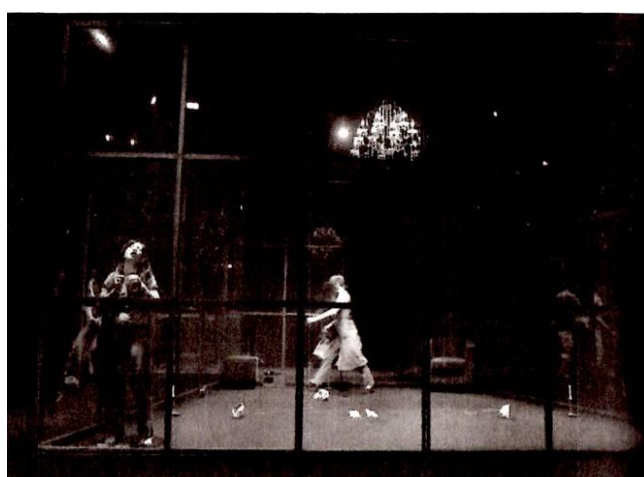
cage de verre dont la géométrie évolutive, crée un lieu scénique plus ou moins restreint et fait comprendre immédiatement au spectateur le glissement entre jeu et réalité ou entre les différents niveaux métadramatiques de la pièce genétienne. P. Pavis le confirme lorsqu'il qualifie sa mise en scène de jeu sur « les échos de l'espace¹⁷⁶⁶ » et écrit :

Grâce à ce piège translucide, manipulé frénétiquement par les deux femmes, on distingue toujours les niveaux de réalité, on dessine les territoires de l'imaginaire, on suit la dynamique des désirs sans qu'il soit besoin de marquer les changements par de nettes ruptures de jeu ou par l'apport d'objets nouveaux. Grâce à la précision et à l'abstraction de cette scénographie, éloignée de la décoration surchargée du boudoir et des meubles Louis XV de Madame, les bonnes se repèrent parfaitement dans leurs jeux vertigineux, elles ne dévient jamais de leur infernale trajectoire, laquelle paraît tracée comme sur du papier millimétré ; leur énergie est endiguée par ce dispositif abstrait et intraitable. La force et la vitesse de leur jeu s'en trouvent décuplées¹⁷⁶⁷.

Figure 43



1768



1769

Figure 44

¹⁷⁶⁶ P. Pavis, *La Mise en scène contemporaine*, op. cit., p. 75.

¹⁷⁶⁷ *Ibid.*

¹⁷⁶⁸ Mise en scène des *Bonnes* de J. Genet par Alain Timar au Théâtre des Halles, à Avignon, en 2006.

Photographie disponible en ligne : <http://cdn.c.photoshelter.com/img-get/I0000gRIIns5HPkw0/s/650/650/ARN0607200602.jpg>

¹⁷⁶⁹ *Ibid.* Photographie de Manuel Pascual. Extrait de P. Pavis, *La Mise en scène contemporaine*, op. cit., p. 256.

Enfin, dans leur version des *Bonnes*, Alfredo Arias, puis Michel Dumoulin¹⁷⁷⁰ reprendront ce procédé de façon encore plus minimaliste puisqu'ils placeront un simple miroir à double face entre Solange et Claire. Plus que la dimension suggestive du dispositif scénique d'ensemble ou que la taille démesurée et théâtrale de certains accessoires symboliques – pots à fleurs, lit – c'est donc ici ce simple miroir dédoublé qui marque habilement le glissement dans le *theatrum mentis* des deux sœurs.

Figure 45



1771

S'ils n'utilisent plus de petits théâtres ou de compartiments, certains metteurs en scène et dramaturges français conservent du moins et s'inspirent aussi des techniques cornéliennes et préclassiques consistant à diviser symboliquement le plateau grâce à des jeux suggestifs de multiples rideaux qui irréalisent tout et installent sur le plateau le règne de la représentation. En prolongeant la passion pour les voiles qu'éprouvent à la fin du dix-neuvième siècle les auteurs symbolistes ainsi que les premiers jeux que G. Pitoëff effectue sur des rideaux de couleurs pour suggérer des espaces différents¹⁷⁷², dans sa mise en scène

¹⁷⁷⁰ Il s'agit alors d'une adaptation télévisée dans laquelle joue la célèbre Casarès.

¹⁷⁷¹ Adaptation cinématographique des *Bonnes* de J. Genet par Michel Dumoulin pour TF1, en 1984. Extrait de Copi, *La Nuit de Madame Lucienne*, op. cit., p. 39.

¹⁷⁷² « L'emploi de rideaux apparaît dans nombre de décors conçus par Pitoëff : de couleur bleu nuit, noire, violette, ou encore grise ou bleu pâle, tantôt, ils servent de fond et pallient le caractère souvent sommaire de l'ensemble, tantôt ils participent à la mise en scène en individualisant différents espaces », D. Pauly, *La rénovation scénique en France : théâtre années 20*, op. cit., p. 13.

du *Bourgeois Gentilhomme*, A. Clavé, ajoute à la tenture de fond, un rideau fort luxueux ou « rideau d'évènement extrême¹⁷⁷³ » qui coupe symboliquement la scène en deux et marque le glissement dans la comédie d'intronisation du Mamamouchi.



Figure 46

1774

Trente ans plus tard, J. L. Cochet utilise des rideaux moins fastueux mais démultiplie les jeux de drapés qui brouillent visuellement les repères des spectateurs et soulignent ainsi également l'envahissement soudain de la théâtralité.

Figure 47



1775

¹⁷⁷³ Voir le magnifique ouvrage de G. Banu, *Le Rideau ou la fêlure du monde*, op. cit., où il propose une classification entre rideau d'apparition / rideau de prestige / rideau d'intimité / rideau d'évènement extrême / rideau de gloire / petit rideau / rideau de finitude.

¹⁷⁷⁴ Mise en scène du *Bourgeois Gentilhomme* de Molière par André Clavé au Centre dramatique de l'Est, en 1948. Photographie disponible en ligne :

http://www.tns.fr/cache/Spectacle_19471948_LeBourgeoisGentilhomme_03_zoom.jpg

¹⁷⁷⁵ Mise en scène du *Bourgeois Gentilhomme* de Molière par Jean-Laurent Cochet à la Comédie-Française, le 24 septembre 1980. Photographie extraite des archives de la Comédie-Française.

Plus simplement encore, Armand Delcampe installe un rideau de fond en velours rouge et une nappe du même tissu pour le banquet qui suggèrent aussi parfaitement la comédie intérieure de Jourdain.

Figure 48



1776

Néanmoins, dans sa mise en scène du *Malade imaginaire*, Arthur Nauzyciel préfère jouer plus amplement et plus visiblement encore sur les différentes possibilités de tissus utilisés pour les rideaux ainsi que sur leur variante d'opacité et de poids pour évoquer les jeux de théâtralité. Il met donc en place des dizaines de panneaux japonisants très légers, en lin¹⁷⁷⁷ cette fois, qui pendent des cintres et dessinent sur le plateau une sorte de feuilletage mobile, comme si la pièce était moins une suite de scènes, qu'un empilement de couches et de niveaux dramatiques en échange constant avec cet ultime niveau que serait celui de la vie et du spectateur. Le fait que l'on ne distingue pas nettement le dispositif d'accrochage des rideaux comme dans les cas précédents, où l'on voyait soit des nœuds

¹⁷⁷⁶ Mise en scène du *Bourgeois Gentilhomme* de Molière par Armand Delcampe au théâtre de la Cour du château de Lavérune, en 1990, en Belgique. Photographie disponible en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90646913/f9.thumbnail>

¹⁷⁷⁷ Arthur Nauzyciel insiste aussi sur le fait que le choix du lin pour ces pendrillons renvoie clairement au début du siècle français du théâtre et au règne de Louis XIV lorsqu'il dit : « Le lin, c'est la matière de l'époque ». Cf. Arthur Nauzyciel, propos recueillis par Célia Houdart et Bérangère Jannelle, in *Le Malade imaginaire ou le silence de Molière*, textes et entretiens, CDDB-Théâtre de Lorient, 1999, p. 99.

soit une tringle, achève d'ailleurs de souligner l'absence de frontière de la théâtralité et de créer un certain doute voire une forte inquiétude chez le spectateur réel.

Figure 49



Enfin Franck Biagotti, utilise, lui, des rideaux blancs faits d'un tissu plus opaque qui rappelle les draps d'un imposant lit central et connote ainsi une dimension onirique provoquant un effet de distanciation immédiate.

Figure 50



Parallèlement à ces représentations de textes classiques, dans les textes modernes, les auteurs français invitent aussi leurs metteurs en scène à jouer de rideaux, et tout d'abord, de rideaux domestiques pour matérialiser symboliquement le théâtre à son miroir. De fait, dans *Les Bonnes*, on remarque que les deux protagonistes ne cessent de jouer avec

¹⁷⁷⁸ Adaptation du *Malade imaginaire* de Molière par Arthur Nauzyciel sous le titre *Le Malade imaginaire ou le Silence de Molière* au CDDB-Théâtre de Lorient en 1999. Photographie disponible en ligne : http://www.cdn-orleans.com/2009-2010/images/stories/images/photos/07-08/malade_2.jpg

¹⁷⁷⁹ Mise en scène du *Malade imaginaire* de Molière par Frank Biagotti à l'Espace Culturel Altgone, en 2007. Photographie disponible en ligne : <http://espaces-culturels.fr/wp-content/uploads/2011/09/LE-MALADE-IMAGINAIRE.pdf>

les rideaux des fenêtres lorsqu'elles jouent leurs rôles enchâssés. Pour ne prendre qu'un exemple, Claire, en prenant la voix de Madame dit : « Fermez la fenêtre et tirez les rideaux. Bien¹⁷⁸⁰. » Ainsi, J. Genet indique ici clairement à ses metteurs en scènes que les jeux de ces rideaux domestiques doivent devenir sur scène un marqueur de la théâtralité et des jeux de specularité. Christian Bérard l'avait parfaitement compris et avait donc décidé d'abuser des rideaux et tapisseries dans sa mise en scène avec Jouvét au théâtre de l'Athénée en 1947.

Figure 51



1781

De même, dans *Fin de partie*, S. Beckett indique que Clov monte sur son escabeau et « tire [aussi] le rideau¹⁷⁸² » de la lucarne pour signaler le début de leur dérisoire représentation quotidienne. Enfin, dans *Les Chaises*, la fin de la représentation des deux vieux doit être suggérée sur scène par l'ouverture de rideaux qui « flottent au vent¹⁷⁸³ ». Pour E. Ionesco aussi, l'utilisation de rideaux de fenêtre dans le décor peut donc matérialiser et symboliser très sobrement sur scène les jeux de specularité.

En outre, par-delà ces premiers exercices de style sur la multiplication de rideaux domestiques dans les décors rappelant encore en partie les jeux des petits rideaux de chambres auriques, comme s'ils désiraient se rattacher plus explicitement encore à leur tradition nationale, les dramaturges français modernes se plaisent désormais aussi à

¹⁷⁸⁰ J. Genet, *Les Bonnes*, op. cit., p. 162.

¹⁷⁸¹ Mise en scène des *Bonnes* de J. Genet par Jouvét au théâtre de l'Athénée, en 1947. Photographie extraite de *Les Voies de la création théâtrale IV*, op. cit., p. 197.

¹⁷⁸² S. Beckett, *Fin de partie*, op. cit., p. 14.

¹⁷⁸³ E. Ionesco, *Les Chaises*, op. cit., p. 182.

suggérer sur la scène leur jeu de spécularité dramatique en multipliant et en métamorphosant des rideaux cette fois proprement théâtraux : les rideaux d'avant-scène. Dans *Les Nègres* en effet, avant même que ne se révèle aux yeux du spectateur la scène intérieure cachée, J. Genet mentionne un double du rideau de l'avant-scène, un sorte de négatif noir, situé au fond de la scène, pour dénoncer d'emblée la facticité et la théâtralité même de la pièce-cadre : « *Le rideau noir, qui formait le fond de la scène, se lève : tous les Nègres – ainsi que ceux qui formaient la Cour et qui sont débarrassés de leurs masques – se tiennent debout, autour d'un catafalque drapé de blanc comme celui qui était sur la scène au lever du rideau*¹⁷⁸⁴ », lit-on ainsi. Plus récemment, dans *Lady Strass*, É. Manet dédouble aussi le rideau de l'avant-scène, non seulement avec un second qui ne cesse de se fermer et de s'ouvrir¹⁷⁸⁵ pour signaler chaque intra-scène, mais aussi avec un troisième avatar de rideau de fond de scène, poussiéreux, déchiré¹⁷⁸⁶ situé à côté d'une trappe qui semblera se substituer à lui et se lèvera d'ailleurs à l'extrême fin de la pièce pour souligner l'envahissement des jeux de théâtralité.

Enfin, P. Albert-Birot tend même à remplacer complètement les jeux de rideaux par un jeu d'ouverture et de fermeture de doubles portes rappelant fortement les techniques d'un Dorimond. De fait, dans *Matoum et Téviabar*, le rideau de scène est remplacé par deux portes s'ouvrant en dehors¹⁷⁸⁷ que le régisseur vient systématiquement ouvrir¹⁷⁸⁸ pour signaler le glissement dans les spectacles marionnettiques enchâssés.

Face à cette récurrence de jeux de redoublements et métamorphoses des rideaux théâtraux dans les textes spéculaires modernes français, dans sa mise en scène des *Chaises*, très vite, Luc Bondy met de côté son jeu sur un décor représentant symboliquement une diapositive ou un boîtier d'appareil photo pour dénoncer immédiatement la comédie intérieure des personnages. Il opte pour un décor également centré sur un jeu de duplication du non moins suggestif du rideau d'avant-scène. De fait, il décide de transformer le jeu ionescien sur le rideau domestique en un rideau de fond de scène en véritable velours rouge qui, exactement comme dans la mise en scène de A. Delcampe du *Bourgeois Gentilhomme*, redouble parfaitement le rideau d'avant-scène et ne se lèvera

¹⁷⁸⁴ J. Genet, *Les Nègres*, op. cit., p. 542.

¹⁷⁸⁵ Il en va d'ailleurs exactement de même aussi dans *Un balcon sur les Andes* où l'on lit : « *un petit tréteau au centre du manège. Le rideau est fermé [...] le rideau de la petite scène s'ouvre* », in É. Manet, *Un balcon sur les Andes*, op. cit., p. 48.

¹⁷⁸⁶ É. Manet, *Lady Strass*, op. cit., p. 9 et p. 18.

¹⁷⁸⁷ P. Albert-Birot, *Matoum et Téviabar*, op. cit., p. 61.

¹⁷⁸⁸ *Ibid.*, p. 62 et 100.

aussi qu'à la toute fin en imposant ainsi tout au long de la représentation son côté massif et sa puissance de distanciation symbolique.

Figure 52



1789

Figure 53



1790

Figure 54



1791

Ainsi, il va sans dire que, bien qu'ils adoptent désormais souvent un espace scénique unique, les dramaturges français modernes prolongent et modulent fort savamment ou fort symboliquement les techniques préclassiques d'effets de rideaux pour suggérer l'espace dévolu aux jeux enchâssés de théâtralité. Dans son magnifique ouvrage intitulé *Le Rideau ou la Fêlure du monde*, G. Banu le confirme d'ailleurs en expliquant qu'avec Antoine Vitez, Yannis Kokkos, Daniel Mesguich, Bernard Sobel, Philippe Adrien, Jean Jourdheuil et Jean François Peyret, le rideau qui était un accessoire à l'égard duquel les artistes étaient jadis impitoyables, est réhabilité au point de devenir un *topos* de la mise en scène française contemporaine. Il en conclut même de façon fort pertinente :

À travers le siècle, la mise en scène est passée des enjeux du rideau aux jeux avec le rideau et de la guerre à la surenchère. Le rideau est cette frontière que l'on commence par effacer et que l'on dresse ensuite de nouveau, sur fond de mémoire retrouvé et de mythologie ressuscitée¹⁷⁹².

b) Renouveau des effets de lumières et de sons

Certains metteurs en scène et auteurs français modernes vont néanmoins plus loin encore dans le retour à leur propre tradition en réutilisant aussi le procédé cher à Rotrou consistant à délimiter l'espace scénique consacré aux jeux de métathéâtralité grâce à des effets conjoints de lumières et sons. Profitant des progrès techniques¹⁷⁹³ et s'inspirant sans

¹⁷⁸⁹ Mise en scène des *Chaises* de E. Ionesco par Luc Bondy au Théâtre de Nanterre-Amandiers, en 2010. Photographie extraite d'archives personnelles.

¹⁷⁹⁰ *Ibid.* Photographie disponible en ligne :

https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcSGbJiAbGFdHG_HvcB9QH9RnhkpoeJ9fYW-zf4mTkgTJqKtB_Zx

¹⁷⁹¹ *Ibid.* Photographie extraite d'archives personnelles.

¹⁷⁹² Georges Banu, *Le Rideau ou la fêlure du monde*, *op. cit.*, p. 137.

¹⁷⁹³ L'emploi de quinquets (lampes à huile) apparaît dès la fin du dix-huitième siècle pour la rampe et les herbes et l'éclairage au gaz est employé pour la première fois à l'Opéra en 1822 avant de se généraliser à la décennie suivante. On commence à utiliser l'électricité ponctuellement, pour des éclairages modulables et la représentation des phénomènes naturels autour de 1850 et à la fin du siècle, l'ensemble des théâtres passe progressivement à l'éclairage électrique général.

doute aussi des pensées de Gémier¹⁷⁹⁴ de Copeau¹⁷⁹⁵, de Jouvet¹⁷⁹⁶ de Dullin¹⁷⁹⁷, des mises en scène des pièces métathéâtrales de Pitoëff¹⁷⁹⁸ ou encore des leçons sur les pouvoirs de suggestion et de dramatisation de la lumière pour marquer les jeux de métathéâtralité, prodiguées dès les années 20 par les dessins préparatoires de ce « maître des sorcelleries électriques » qu'était Baty¹⁷⁹⁹,

Figure 55



¹⁷⁹⁴ Firmin Gémier écrit en effet : « les effets de lumière aideront beaucoup aussi à créer l'atmosphère de la pièce. En forçant les éclairages ou bien en les adoucissant, en les estompant, en les nuancant de mille manières, l'on obtient des effets plus impressionnants que tous les décors du monde [...], aux critiques qui les jugeraient puériles, je conseillerais d'étudier les chefs d'œuvres de Rembrandt où, par les seules variations de la lumière, sont exprimés les sentiments les plus secrets de l'âme humaine », cit. in D. Pauly, *La rénovation scénique en France : théâtre années 20*, op. cit., p. 92.

¹⁷⁹⁵ En prenant A. Appia pour modèle, J. Copeau, qui s'inscrit en farouche adversaire de toutes les tendances décoratives quelles qu'elles soient et qui condamne l'utilisation des peintres pour réaliser les décors, dit en effet : « pour lui l'art de la mise en scène dans sa pure acception n'est pas autre chose que la configuration d'un geste ou d'une musique rendue sensible par l'action vivante du corps humain et par sa réaction aux résistances que lui opposent les plans et les volumes construits. D'où le bannissement, sur la scène de toute décoration inanimée, de toute toile peinte, la dominante du praticable et le rôle actif de la lumière. Quand on a dit cela, on a tout dit ou à peu près », in *ibid.*, p. 101.

¹⁷⁹⁶ Lorsque J. Copeau réinvente une esthétique du jeu et de la mise en scène, Jouvet réinvente une esthétique du décor qui y correspond parfaitement et qui joue sur la nudité et la simplification totale du dispositif scénique et du jeu avec des projecteurs mobiles qui garderont d'ailleurs le nom de « jouvets ».

¹⁷⁹⁷ « La lumière est un élément vivant, l'un des fluides de l'imagination, le décor est chose morte », dit en effet Dullin, *ibid.*, p. 194.

¹⁷⁹⁸ Dans sa mise en scène de *Six Personnages en quête d'auteur* à la Comédie des Champs Élysées, en 1923, les personnages arrivent en effet sur le plateau baignés dans une lumière verdâtre qui leur donne d'emblée une dimension fictionnelle voire surréelle.

¹⁷⁹⁹ Baty confirme d'ailleurs lui-même le fait que la lumière est une composante essentielle du décor et un facteur déterminant de l'atmosphère du spectateur sur lequel il s'attarde lorsqu'il dit : « Pour moi, j'ai été donné à une tâche qui n'est pas d'aligner des mots mais d'ordonner la couleur, la lumière, les gestes et la voix afin de créer, à côté du monde, l'illusion d'un autre monde encore plus beau », in Gaston Baty, « Contribution à une esthétique du théâtre. Sire le mot », in *Les Lettres*, novembre 1921, p. 710.

¹⁸⁰⁰ Maquette plane dessinée par Baty évoquant la scénographie conçue pour *Le Malade imaginaire* de Molière et montrant l'importance qu'il accorde au jeu de lumière. Extraite de D. Pauly, *La rénovation scénique en France : théâtre années 20*, op. cit., p. 172.

G. Strehler marque le début de sa mise en scène de *L'Illusion comique* et de son évocation magique enchâssée par des effets d'éclairage et de musiques qui signalent discrètement un glissement vers un autre niveau dramatique. Cynthia B. Kerr le souligne parfaitement lorsqu'elle écrit :

Il fallait un « spectacle nocturne **d'ombres** » d'où se dégagerait une atmosphère d'enchantement. L'action commence dans l'obscurité totale avec une **musique monocorde, profonde et envoûtante**, pour souligner le mystère des lieux. Deux figures d'hommes, **éclairées par un filet de lumière**, pénètrent dans la salle par le fond et se dirigent lentement vers le plateau, tâtonnant et trébuchant contre les sièges, scrutant l'ensemble du théâtre (parterre loge balcons) avec un mélange de peur et d'émerveillement¹⁸⁰¹.

De même, un peu plus tard, dans la mise en scène strehlerienne, le début de la tragédie intérieure est indiqué par un jeu de lumière indifférenciant¹⁸⁰² Lyse et Isabelle, ainsi que par une musique de luth faisant penser aux musiques de cour du dix-septième siècle. À la fin du fragment enchâssé, enfin, lorsque Clindor et Rosine meurent sur la scène, la lumière se fait et marque aussi la fin de la pièce en abyme. À chaque fois, lumière et musique marquent donc discrètement le changement de niveau de représentation et suggèrent même parfois les rapports incertains entre pièce-cadre et pièce encadrée, mensonge et vérité ou théâtre et vie. En effet, on remarque qu'à mesure qu'Alcandre prononce ses derniers vers, les lumières s'éteignent de nouveau progressivement et un peu magiquement pour ne laisser percevoir dans l'obscurité de la salle que son crane blanc et poli, ses mains qui scandent l'air majestueusement et son ultime vers d'« Adieu ». Cet ultime jeu de clair-obscur dans la pièce-cadre et le jeu de résonance sur le son du dernier mot de la pièce – laissé dans cette version non pas à Pridamant mais à ce magicien-metteur en scène-maître des illusions – qu'est Alcandre suggèrent ainsi parfaitement la théâtralité même de la pièce-cadre et de la réalité !

Mieux encore dans la mise en scène de *L'Illusion comique* de B. Jaques Wajeman, la musique, le son, et la lumière onirique, diffusée par un écran, sont désormais mis au premier plan pour signaler au public la métathéâtralité. De fait, au cinquième acte par exemple, les comédiens de la pièce intérieure sont placés derrière un grand écran qui voile la scène et sont éclairés faiblement par des latéraux dirigés uniquement sur le haut de leurs corps. Alors que le reste du plateau demeure dans l'ombre, le public voit et entend donc la pièce enchâssée sur un mode télévisuel ou cinématographique. Grâce à cette technique

¹⁸⁰¹ B. Cynthia Kerr, *Corneille à l'affiche. Vingt ans de créations théâtrales 1980-2000*, Tübingen, éd. Günter Narr Verlag Tübingen, coll. « Biblio 17 », 2000, p. 49.

¹⁸⁰² En effet, la lumière de cette scène et le chatoiement de leurs costumes sont tels qu'ils ne nous permettent plus de différencier Lyse d'Isabelle ou Isabelle de Lyse. Les deux femmes deviennent ainsi au contraire deux êtres identiques capables d'interchanger leurs rôles, deux comédiennes, en somme, dont le statut est révélé.

audiovisuelle ostensiblement et clairement revendiquée, toute la pièce-cadre s'efface ainsi au profit de cette vision sonore et irréaliste, de cette lumière trouble et immatérielle sortie d'écrans parlants, qui marque le glissement vers le second niveau dramatique et en dénonce l'irréalité.

Enfin, de façon beaucoup plus surprenante encore, dans la « dramaturgie télévisuelle » de la pièce que propose Robert Maurice, une musique informatique ainsi qu'un jeu sur une lumière rouge marquent l'entrée dans la comédie enchâssée.

Figure 56



1803

Certes, entre ces derniers procédés technologiques et l'option beaucoup plus traditionnelle consistant à utiliser, comme le font Jean Meyer et Pierre Diependaële dans leur mise en scène respective de *L'Impromptu de Versailles* et de *La vida es sueño*, des bougies pour rappeler la rampe de l'âge classique et marquer l'entrée dans la métathéâtralité, un monde se dessine¹⁸⁰⁴, néanmoins, toutes ces réalisations de pièces classiques se rejoignent dans la mesure où elles prolongent toujours les premiers jeux de

¹⁸⁰³ Photogramme du téléfilm de *L'illusion comique* créée par Maurice Robert en 1970, in *Le théâtre dans le théâtre, L'illusion comique*, op. cit., p. 55.

¹⁸⁰⁴ Le juste milieu serait peut-être la solution proposée par Claude Stratz pour le *Malade imaginaire* consistant à éclairer les comédiens des intermèdes dansés derrière un drap afin de les transformer en furtives et mouvantes ombres chinoises.

lumières et premières techniques scénographique et métathéâtrale françaises du Grand Siècle¹⁸⁰⁵.

Figure 57



Figure 58

Dans les pièces modernes, on constate de surcroît que désormais les dramaturges invitent aussi leurs metteurs en scène à utiliser des jeux de sons et surtout d'obscurité et de lumières naturelles, électriques ou électroniques, comme des moyens symboliques pour matérialiser sur scène les enchâssements ou la théâtralité et les jeux de rôles permanents. Ainsi, le travail textuel sur le clair-obscur dans lequel vit en permanence Claire dans *Les Bonnes* ou encore la permanente lumière grise de *Fin de partie* marquent et suggèrent parfaitement au spectateur l'état d'équivoque continu des acteurs entre jeu et réel et donc la métathéâtralité envahissante de ces pièces. Dans sa mise en scène extrêmement

¹⁸⁰⁵ Au dix-septième siècle, il y avait déjà des lanternes magiques ou des procédés lumineux et optiques (tels que des plaques de verre pénétrées par un pinceau lumineux ou des effets de miroirs éclairés et sans tain) exploités par Sabbatini pour faire apparaître sur scène des spectres.

¹⁸⁰⁶ Mise en scène de *L'Impromptu de Versailles* par Jean Meyer en 1959, puis au Théâtre du Palais-Royal de Paris, en 1961 et aux Célestins, à Lyon, en 1976. Photographies extraites des archives de la Comédie-Française.

¹⁸⁰⁷ Mise en scène de *La vie est un songe* de Calderón par Pierre Diependaële, sous le titre, *Notre vie est un songe*, au Théâtre de Bouxwiller, en 2008. Photographie disponible en ligne : <http://www.theaboux.eu/index.php?prod=5&img=5>

dépouillée des *Bonnes*, Alain Ollivier l'avait d'ailleurs parfaitement traduit en disposant sur les trois côtés du rectangle formant la scène, posées presque à terre, des centaines de bougies diffusant une lumière rare mais suffisante pour créer une atmosphère cérémoniale ou liturgique et surtout mystérieuse.

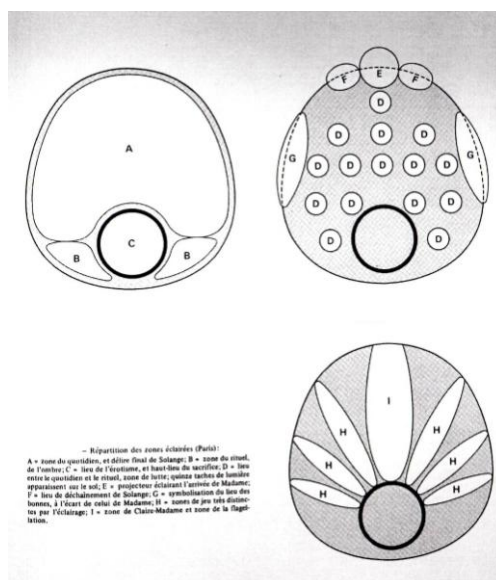
Figure 59



1808

Dans la lignée de V. Garcia qui préférait marquer le glissement du quotidien de Solange et de Claire vers le délire ou le jeu dans le jeu en multipliant dans l'obscurité des zones éclairées par de forts projecteurs ainsi que des sons étranges et incantatoires issus de panneaux métalliques,

Figure 60

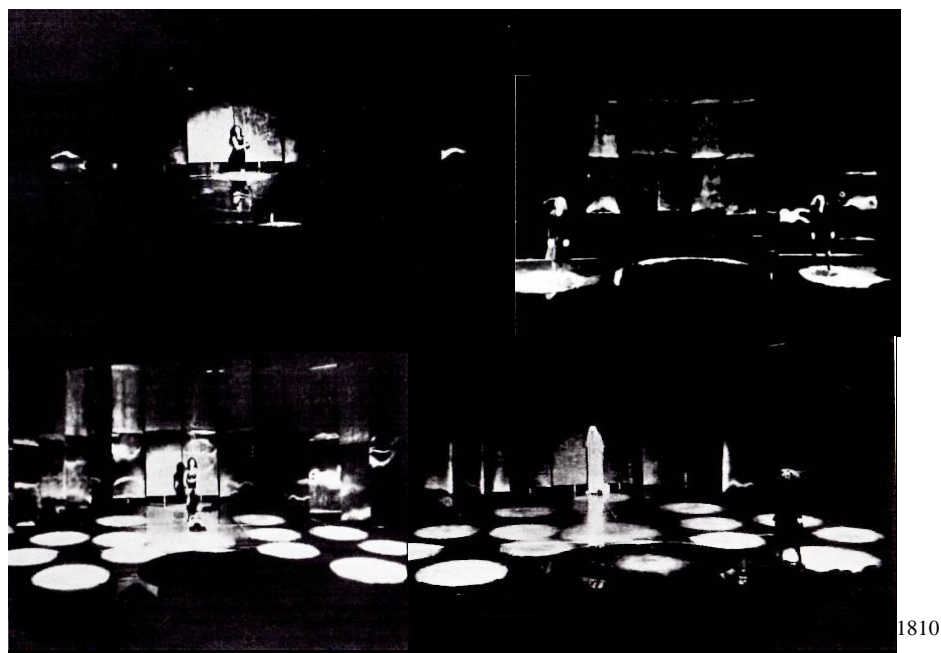


1809

¹⁸⁰⁸ Mise en scène des *Bonnes* de J. Genet par Alain Ollivier au Studio Théâtre de Vitry, en 1991. Photographie disponible en ligne : <http://alain-ollivier.net/photos/les-bonnes-genet-ollivier1.jpg>

¹⁸⁰⁹ Mise en scène des *Bonnes* de J. Genet par V. Garcia à l'Espace Cardin en espagnol, en 1970. Extrait de *Les Voies de la Création théâtrale*, IV op. cit., p. 165.

Figure 61



1810



1811

Figure 62

A. Arias optait lui pour une étrange lumière orange ainsi qu'un son progressif de percussions qui atteignait son paroxysme dans la dernière partie de la pièce, quand Marilu Marini empruntait une diction hallucinée, au bord de l'asphyxie, dans l'évocation de son ultime rôle, celui de la mise à mort par le bourreau. L'effet n'en était pas moins réussi exactement comme lorsqu'Yvan Blanloeil choisissait de matérialiser les jeux de clair-obscur beckettien dénonçant la théâtralité permanente de la pièce en présentant Hamm

¹⁸¹⁰ Mise en scène des *Bonnes* de J. Genet par V. Garcia à l'Espace Cardin en espagnol, en 1970. Extrait de *Les Voies de la Création théâtrale*, IV op. cit., p. 166-167.

¹⁸¹¹ Dans la mise en scène de V. Garcia des *Bonnes* déjà citée, Solange et Claire rythment leur révolte et leur jeu dans le jeu par un violent bruit de panneau métallique sur lequel elle tape comme pour montrer leur plongée de plus en plus profonde dans l'irréalité et la fiction enchâssée. Denis Bablet écrit d'ailleurs : « Le dispositif n'est plus seulement aire de jeu, ensemble visuel, il participe également sur le plan auditif à la théâtralisation du spectacle ». Cf. Denis Bablet, « Une scénographie pour *Les Bonnes* », in *ibid.*, p. 149. Photographie de cette mise en scène présentant justement Solange frappant sur les panneaux du fond de scène qui s'ouvrent. *Ibid.*, p. 149.

dans une salle noire, éclairé par la seule lumière d'un projecteur et en faisant entendre sa voix à travers un micro enregistreur.

Figure 63



La scénographie la plus habile en la matière reste néanmoins celle de Bruno Boëglin et de Seymour Laval, qui, dans leur réalisation des *Bonnes* en 2004, avaient composé un espace théâtral minimaliste, une sorte de petite boîte noire, dans laquelle ils jouaient uniquement sur la musique de *Psychose* ainsi que sur des jeux de lumières crépusculaires provoqués derrière un voile de gaze par un dialogue poétique entre trois couleurs symboliques : le blanc, le noir et le rouge, couleurs des rituels, couleur des cérémonies secrètes, couleur du théâtre et bien sûr du septième art.

Figure 64



Par-delà ces premiers jeux de clair-obscur présents dans ces pièces et dans ces mises en scène françaises, dans *Le Balcon*, J. Genet propose aussi de figurer sur scène le

¹⁸¹² Mise en scène de *Fin de partie* de S. Beckett par Yvan Blanloeil au Théâtre de la Ville d'Auch, en 2010. Photographie disponible en ligne : <https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcRZUq9zN1izXmnzCcMGvhpJckDVkuuooIw9W6rTAqTpFLiCYaOxzg>

¹⁸¹³ Mise en scène des *Bonnes* de J. Genet par Bruno Boëglin au Théâtre Nanterre-Amandiers, en 2004. « Tout prend place dans une sorte de boîte noire, carcérale, percée de hautes meurtrières. Et tout a lieu derrière un voile de gaze, dans la lumière crépusculaire des fantômes ou des songes (très beau travail scénographique de Seymour Laval) », extrait de : Fabienne Darge, « *Les Bonnes* sous une lumière noire », in *Le Monde*, 23 septembre 2004, p. 28.

théâtre à son miroir et ses jeux de specularité envahissants grâce à une constante et omniprésente lumière aveuglante. De fait, dans cette pièce plus tardive, la lumière récurrente du lustre embrasse tous les espaces sur la scène et les unifie en effaçant ainsi la différenciation entre les scènes enchâssées et la pièce-cadre ou la fiction et la réalité. Comme l'écrit Albert Dichy en effet : « plus on voit, moins "cela" existe, plus l'espace est offert et moins il est donné. La vraie présence, ce n'est plus l'objet, l'acteur, le décor ou l'accessoire : c'est cette froide lumière, cette clarté précise et mystérieuse qui délimite un espace, gèle le temps, n'éclaire rien, n'offre rien qu'elle-même en spectacle¹⁸¹⁴. » Grâce à cet éclairage perpétuel inondant toute la scène (et même parfois la salle¹⁸¹⁵), J. Genet trouve et propose donc à ses metteurs en scène un nouveau symbole traduisant parfaitement sur scène la suppression de toutes les barrières impliquées par sa structure du théâtre à son miroir et confirmant magistralement l'existence d'un modèle scénographique français utilisant la puissance évocatrice de la lumière pour représenter l'espace scénique dévolu à la comédie intérieure des personnages. Lors de sa dernière création, Cristèle Alves Meira décide donc à fort juste titre de prolonger les timides jeux de projecteurs bleutés de G. Lavaudant¹⁸¹⁶ et d'illuminer toute la salle de l'Athénée afin de suggérer l'envahissante et perpétuelle métathéâtralité dans laquelle vivent les personnages genétiens.



Figure 65

1817

¹⁸¹⁴ A. Dichy, « La lumière dans la perspective dramatique de Jean Genet », Article disponible en ligne: http://www.sid.ir/en/VEWSSID/J_pdf/110120050102.pdf

¹⁸¹⁵ Dans ses *Lettres à Roger Blin*, J. Genet écrit en effet : « Je voulais aussi la lumière dans la salle : le cul écrasé dans son fauteuil des spectateurs, leur immobilité imposée par le jeu, c'était assez pour départager la scène de cette salle. [...] Vous devez bien comprendre que cette façon de jouer de l'ombre, de la pénombre et de la lumière est un recours, délicieux et frileux, qui donne au spectateur le temps de s'extasier et de se rassurer. Je voulais la banquise, terre promise qui aveugle et ne laisse aucun repos », in J. Genet, *Œuvres Complètes*, tome IV, Paris, éd. Gallimard, 1968, p. 258 et 260.

¹⁸¹⁶ « C'est un rêve que nous propose Georges Lavaudant [...] images aussitôt aperçues dans le halo bleu d'un projecteur, aussitôt englouties dans l'ombre » écrit en effet Marion Thébaud, in « Lavage de cerveau pour Lavaudant », in *Le Figaro* du 9 décembre 1985.

¹⁸¹⁷ Mise en scène de *Splendid's* de J. Genet par Cristèle Alves Meira, en septembre 2011. Photographie disponible en ligne : <http://toutelaculture.com/thumb.php?src=http://toutelaculture.com/wp-content/uploads/2011/09/jean-genet-splendid1.jpg&w=590&h=300>

c) Reprise et poursuite du travail français sur costume, corps et jeu de l'acteur

Néanmoins, parfois, sur la scène française du vingtième, très influencée par les théories d'Artaud, même les symboles scéniques dissimulés dans le décor, la bande-son ou la lumière disparaissent si bien que, comme chez Molière, la figuration de l'espace scénique dévolu aux jeux de théâtralité repose alors uniquement sur le costume, le maquillage, les accessoires ainsi que sur la capacité du corps et du jeu de l'acteur à faire sentir son dédoublement ou son jeu dans le jeu. Ainsi, dans la mise en scène de *L'Illusion comique* de Frédéric Fisbach, les acteurs de la pièce enchâssée sont en costumes de papier blanc, ce qui permet de montrer leur artificialité et de dénoncer discrètement le jeu dans le jeu. Le metteur en scène le reconnaît d'ailleurs lui-même lorsqu'il écrit : « les acteurs avaient des costumes blancs en papier, ce qui était une façon simple pour moi d'évoquer un spectre, de suggérer le fait qu'ils avaient une matérialité différente, qu'ils étaient dans un autre registre d'existence¹⁸¹⁸. »

Figure 66



1819

¹⁸¹⁸ *Le Théâtre dans le théâtre, L'Illusion comique, op. cit.*, p. 105.

¹⁸¹⁹ Mise en scène de *L'Illusion comique* de Corneille par Frédéric Fisbach au Théâtre de l'Odéon-Théâtre de l'Europe, Paris, 2005. Photographie extraite de *ibid.*, p. 104.

La solution adoptée par Brijitte Jaques Wajeman puis par Galin Stoev quelques années plus tard, consistant à vêtir des comédiens avec un costume rouge rappelant les traditionnels rideaux de théâtre, fonctionne en revanche moins bien dans la mesure où elle n'est pas appliquée à tous les acteurs des actions enchâssées. Dès lors, les autres comédiens y participant, mais portant des tenues sombres, diminuent et brouillent les capacités distanciatrices des costumes de ces premiers.

Figure 67



1820



1821

Figure 68

Figure 69



1822



1823

Figure 70

¹⁸²⁰ Mise en scène de *L'Illusion comique* de Pierre Corneille par Brijitte Jaques-Wajeman au Théâtre de Gennevilliers, en 2005. Photographie extraite de *Le Théâtre dans le théâtre, L'Illusion comique*, op. cit., p. 68.

¹⁸²¹ *Ibid.*, p.69.

¹⁸²² Mise en scène de *L'Illusion comique* de Pierre Corneille par Galin Stoev à la Comédie-Française, Paris, 2008. Photographie extraite des archives de la Comédie-Française.

¹⁸²³ *Ibid.* Photographie extraite de *Le Théâtre dans le théâtre, L'Illusion comique*, op. cit., p. 109.

L'utilisation de masques de la *commedia dell'arte* portés par les spectateurs intérieurs dans la reprise de la pièce cornélienne par Marion Bierry ou, mieux encore, par les acteurs du jeu en abyme, dans la mise en scène de *L'Impromptu de Versailles* de Paul Chariéras et dans la création du *Malade imaginaire* par Claude Stratz, marque donc de façon bien plus nette le changement de niveau dramatique et le glissement dans la fiction enchâssée.

Figure 71



1824



1825

Figure 72

Figure 73



1826

¹⁸²⁴ Mise en scène de *L'Illusion comique* de Pierre Corneille par Marion Bierry au Théâtre de Poche Montparnasse, en 2007. Photographie disponible en ligne : <http://www.vincentheden.com/spectacles1.html>

¹⁸²⁵ Mise en scène de *L'Impromptu de Versailles* de Molière par Paul Chariéras au Théâtre National de Nice en 2011. Photographie disponible en ligne : <http://l-illustretheatre.hautetfort.com/media/00/01/1508555949.jpg>

¹⁸²⁶ Mise en scène du *Malade imaginaire* de Molière par Claude Stratz à la Comédie-Française, le 22 février 2001. Photographie disponible en ligne : http://media.voir.ca/pictures/45/45263_1.jpg

Pourtant, dans sa mise en scène du *Malade imaginaire*, Gildas Bourdet s'efforce encore de perfectionner et de minimiser ce procédé « accessoiriste » en signalant désormais au spectateur les jeux spéculaires métadramatiques ou le *theatrum mentis* d'Argan grâce à des faux nez, connotant magistralement le mensonge et la farce.

Figure 74



Enfin dans sa mise en scène plus épurée encore de *L'Impromptu de Versailles*, J. L. Boutté supprime tous les décors et accessoires théâtraux que P. Dux avaient ajoutés dans ses versions de 1971 et 1977 et s'attache uniquement à conserver l'une de ses techniques consistant à accentuer les poses de ses acteurs ainsi que la théâtralité de leurs gestes et de leur voix lorsqu'ils répètent la pièce enchâssée.

Figure 75



Figure 76

¹⁸²⁷ Mise en scène du *Malade imaginaire* de Molière par Gildas Bourdet à la Comédie-Française, en 1991. Photographies disponibles en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9065030n/f58.item.hl>

¹⁸²⁸ Mise en scène de *L'Impromptu de Versailles* de Molière par Pierre Dux à la Comédie-Française, en 1977. Photographie extraite des archives de la Comédie-Française.

¹⁸²⁹ Mise en scène de *L'Impromptu de Versailles* de Molière par Pierre Dux à la Comédie-Française, en 1971. Captures d'écran à partir des archives vidéos de la Comédie-Française.

Figure 77



La critique souligne unanimement la pertinence de ce retour à une grande sobriété pour matérialiser extrêmement fidèlement les jeux de specularité moliéresques. Jean Claude Louchet écrit ainsi : « Sur un tel texte, la mise en scène de J. L. Boutté se fait discrète, comme s'il ne voulait en aucune manière interférer avec le propos si direct de son auteur. L'efficacité est garantie¹⁸³¹. »

De la même façon, dans une pièce du vingtième siècle comme *Les Bonnes*, lorsque J. Genet écrit : « le metteur en scène doit comprendre, car je ne peux tout de même pas tout expliquer, pourquoi la chambre doit être la copie à peu près exacte d'une chambre féminine, les fleurs vraies, mais les robes et le jeu des actrices titubant¹⁸³² », il montre que son choix de décor réaliste, faisant référence ici au passé et à la mise en scène de Christian Bérard, est et doit en fait être mis en décalage avec l'extravagance des tenues ainsi que le jeu équivoque et titubant des actrices afin de signifier au public la frontière entre fiction et réalité. En d'autres termes, c'est désormais moins le travail effectué sur le lieu scénique et ses divisions que sur les robes que Claire et Solange dégrafent quand rentre Madame¹⁸³³, sur le fard grotesque¹⁸³⁴, sur la gestuelle et même, comme nous l'avons vu, sur les paroles et le ton théâtral des acteurs, qui doit marquer et désigner les jeux de théâtralité. Son indication scénique suivante le souligne : « *Et si l'on veut représenter cette pièce à Epidaure ? Il suffirait qu'avant le début de la pièce les trois actrices viennent sur la scène et se mettent d'accord, sous les yeux des spectateurs, sur les recoins auxquels elles*

¹⁸³⁰ Mise en scène de *L'Impromptu de Versailles* de Molière par Jean-Luc Boutté à la Comédie-Française, en 1993. Photographies de Marc Enguerand extraites des archives de la Comédie-Française.

¹⁸³¹ J. C. Louchet, « *Les Précieuses ridicules, L'Impromptu de Versailles, une redécouverte de Molière* », in *TDC* du 5 mai 1993.

¹⁸³² J. Genet, *Les Bonnes*, op. cit., p. 127.

¹⁸³³ On relève en effet : « CLAUDE : Dépêchons-nous. Madame va rentrer. (Elle commence à dégrafer sa robe). Aide-moi », in *ibid.*, p. 135.

¹⁸³⁴ Madame dit : « Mais...tu es fardée ! », in *ibid.*, p. 153.

donneront les noms de : lit, fenêtre, penderie, porte, coiffeuse, etc¹⁸³⁵... » Suivant ce modèle exploitant la force symbolique des gestes, des paroles¹⁸³⁶ ainsi que du costume et du maquillage des bonnes, dans sa mise en scène très épurée¹⁸³⁷ de la pièce, V. Garcia fait en sorte que la sortie de jeu des bonnes (c'est-à-dire le moment où elles se laissent envahir et dépasser par leur cérémonie méticuleusement orchestrée) soit marquée par un dérèglement corporel et une brusque accélération de gestes désordonnés. Soudain, elles parcourent la scène dans tous les sens, se griffent, crient et pleurent, se balancent et tournent sur elles-mêmes, fauves ou chattes jouant parfois même de dos de façon expressive à la Copeau¹⁸³⁸ et soulignent donc leur perte totale de repère et leur plongée plus profonde encore dans leur comédie intérieure. De plus, V. Garcia choisit d'accroître encore la théâtralité de la tenue des comédiennes en leur faisant non seulement enlever puis remettre sans cesse leurs blouses de domestiques mais surtout en leur faisant endosser d'immenses capes rouges.

Figure 78



1839

Figure 79



1840

¹⁸³⁵ J. Genet, *Les Bonnes*, op. cit., p. 127.

¹⁸³⁶ Bien que le scénariste des *Abysses*, Jean Vauthier n'ait pas voulu s'inspirer des *Bonnes*, on se souviendra aussi des scènes criardes et de la mise en scène paroxystique proposées par Nikos Papatakis en 1963.

¹⁸³⁷ Il tend en effet à se défaire de tous les accessoires réalistes comme le réveil.

¹⁸³⁸ J. Copeau faisait faire à ses comédiens des exercices pour explorer l'expressivité du dos.

¹⁸³⁹ Mise en scène des *Bonnes* de J. Genet par V. Garcia à l'Espace Cardin en espagnol, en 1970. Dérèglement corporel des bonnes qui jouent sur l'érotisme. Extrait de *Les Voies de la création théâtrale IV*, op. cit., p. 214.

¹⁸⁴⁰ *Ibid.* Dérèglement corporel des bonnes qui ôtent leur blouse, in *ibid.*

Figure 80

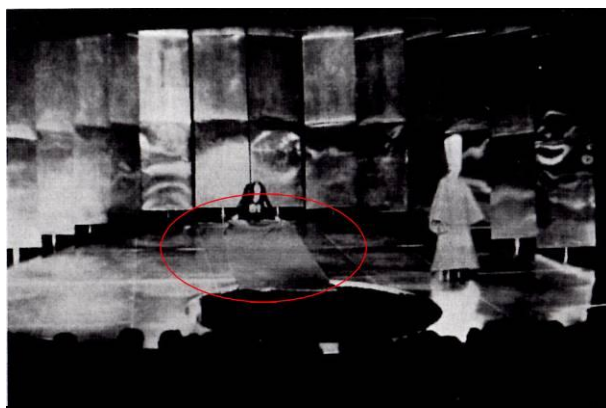


Figure 81

Enfin, plus important et spectaculaire encore, il les hisse sur des cothurnes¹⁸⁴³ renvoyant directement à l'art dramatique ainsi qu'à cette autre pièce genétienne fort métathéâtrale qu'est *Le Balcon*¹⁸⁴⁴.

Figure 82



Source: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France



Figure 83

¹⁸⁴¹ Mise en scène des *Bonnes* de J. Genet par V. Garcia à l'Espace Cardin en espagnol, en 1970. Présentation de la cape rouge : Solange déroule le tissu. Extrait de *Les Voies de la création théâtrale IV*, op. cit., p. 214.

¹⁸⁴² *Ibid.* Jeux de capes rouges, in *ibid.*, p. 270-271.

¹⁸⁴³ Notons au passage que dans *La Soif et la Faim* de E. Ionesco, le Frère supérieur est même placé sur des échasses : « Apparaît le frère supérieur, anormalement grand, il est vêtu de blanc. Il peut-être monté sur des échasses cachées sous sa robe de bure », in E. Ionesco, *La Soif et la Faim*, op. cit., p. 857.

¹⁸⁴⁴ On lit en effet : « J'ai eu l'idée de faire grimper les trois Figures fondamentales sur de hauts patins. Comment les acteurs pourront-ils marcher avec ça sans se casser la gueule, sans se prendre les pattes dans les trains et les dentelles de leurs jupes ? Qu'ils apprennent », in J. Genet, *Le Balcon*, op. cit., p. 259.

¹⁸⁴⁵ Mise en scène du *Balcon* de J. Genet par Léon Epp au Volkstheater de Vienne puis au Théâtre des Nations de Paris, en 1961. Photographie disponible en ligne : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb409382542>

¹⁸⁴⁶ Mise en scène du *Balcon* de J. Genet par Georges Lavaudant à la Comédie-Française, en 1985. Photographie extraite des archives de la Comédie-Française.

Figure 84



1847



1848

Figure 85

À chaque fois qu'une des deux bonnes veut s'identifier à Madame et jouer à la maîtresse, elle se hisse en effet sur ses deux cothurnes et à chaque fois qu'elle quitte son rôle, elle en perd un voire deux. De la sorte, V. Garcia rompt parfaitement la vraisemblance de leur cérémonie enchâssée et tend à exhiber la fausseté de leurs personnages. Exactement comme le faisaient le faux pistolet¹⁸⁴⁹ ou les masques imposés par J. Genet aux acteurs des *Nègres*¹⁸⁵⁰, il insère ici un nouveau détail dans le jeu et le costume des actrices indiquant aussi très nettement au public que Claire et Solange ne sont finalement que des pantins ou des marionnettes au service d'un vaste et pur spectacle théâtral.

Quelque temps plus tard, lorsqu'il présente l'acteur jouant Madame comme un mannequin surchargé de prothèses (faux cils et faux seins, perruque et masque facial) qu'il retire les unes après les autres jusqu'à apparaître non pas lui-même en comédien, mais en homme invisible, encore recouvert, comme le montre l'image ci-dessous, d'une combinaison couleur chair dissimulant entièrement son corps et son visage, Alfredo Arias montre également magistralement que selon lui, pour figurer les jeux spéculaires, l'acteur

¹⁸⁴⁷ Mise en scène des *Bonnes* de J. Genet par V. Garcia à l'Espace Cardin en espagnol, en 1970. Les cothurnes. Extrait de *Les Voies de la création théâtrale IV*, op. cit., p.191.

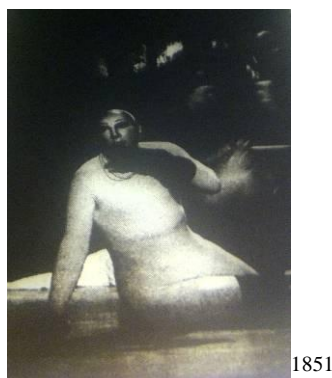
¹⁸⁴⁸ *Ibid.*

¹⁸⁴⁹ « Village tire un coup de revolver, mais aucun bruit n'explose. Le Gouverneur tombe sur place [...] Archibald, avec son talon, fait éclater une petite capsule comme celles dont rêvent pour jouer les gosses. Le Gouverneur qui s'est relevé, vient tomber au milieu de la scène », J. Genet, *Les Nègres*, op. cit., p. 537.

¹⁸⁵⁰ Selon Anne-Marie Gourdon, il parvient même ainsi à dénoncer la théâtralité de l'élévation sociale et de ses classes. Cf. Anne-Marie Gourdon, « *Les Bonnes* : La perception du spectacle », in *Les Voies de la création théâtrale IV*, op. cit., p. 288.

doit oublier lui-même son corps réel et le transformer en une double scène et un second lieu de théâtralité affichée.

Figure 86



Lorsqu'il décrit l'entrée en scène en mannequin travesti et grotesque d'A. Arias dans *Libération* le 29 mars 2001, le critique Philippe Lançon souligne d'ailleurs sa réussite dans cette recherche de « scénographie corporelle » :

Le moment le plus fou du spectacle est son entrée, dans le rôle de Madame. Il porte un masque ; son corps est entièrement recouvert d'un bas couleur chair. Par-dessus, une robe et un grand chapeau. Sa voix est outrée une marionnette comique, mais morbide, d'une féerie assez inquiétante pour ne jamais devenir ridicule. Solange déshabille alors Madame, un mannequin nu, trapu et vivant se plante devant nous. Il trouble. Il fait rire. Il menace. Il ne porte plus qu'un absurde tutu. Ce mannequin en tutu, c'est le théâtre¹⁸⁵².

Telle est aussi sans doute la fonction symbolique des prothèses / échasses, des maquillages outranciers¹⁸⁵³, et surtout des costumes monofaces que les comédiens de Sébastien Rajon adoptent plus tard aussi pour jouer *Le Balcon*. Lorsque ses acteurs se retournent, les spectateurs les voient en effet simplement « culs nus » et comprennent ainsi l'étroite et minuscule frontière existant entre le costume de scène et la scène du corps. En d'autres termes, ils saisissent soudain toute la théâtralité envahissante de la pièce, la volonté de Sébastien Rajon de n'en rien cacher et même au contraire, de la matérialiser, de « mettre en scène l'artifice théâtral pour mieux pointer du doigt les simulacres, [et

¹⁸⁵¹ Mise en scène des *Bonnes* de J. Genet par Alfredo Arias à L'Athénée Théâtre Louis-Jouvet, en 2001. Photographie extraite de l'article de Lançon Philippe, « La folie siamoise selon Alfredo Arias », in *Libération* le 29 mars 2001, p. 38.

¹⁸⁵² Lançon Philippe, « La folie siamoise selon Alfredo Arias », in *Libération* le 29 mars 2001, p. 38.

¹⁸⁵³ À propos des maquillages, Sébastien Rajon écrit en effet : « Ils seront traités comme le costume du visage, englobant toute la tête et remaniant la morphologie naturelle du comédien : fronts plus fuyants que la normalité, exagération des proportions, surbrillance, etc. Nous, créateurs, tenterons d'assumer le théâtre dans le théâtre évident dans le texte de Genet. Telle Mme Irma, metteur en scène du Bordel, nous prendrons soin de faire apparaître « détails faux et détails vrais ». Tout est cérémonie et simulacre.

Extrait de dossier disponible en ligne :

<http://racine.cccommunication.biz/v1/wents/users/10301/docs/dossier%20p%C3%A9dagogique%20Le%20Balcon.pdf>

surtout] se positionner sur la [fragile] frontière entre le vrai et le faux, le réel et le rêve¹⁸⁵⁴ », le lieu scénique et le lieu corporel.

Figure 87



1855

Et que dire de ce costume de visage qu'est le masque blanc de Hamm dans la mise en scène de *Fin de partie* de Goubert Georges en 1961 ou d'Inès dans la dernière mise en scène des *Nonnes* à laquelle nous avons assisté ? Qu'il joue sur les similitudes avec le clown ou avec la tradition du Pierrot, lui aussi, à chaque fois, marque un glissement du comédien vers un second niveau de théâtralité tout en laissant transparaître sa peau, associée moins à son être véritable, qu'à son rôle premier. Lui aussi pointe donc du doigt cette seconde scène ou même ce petit théâtre dans le théâtre que peut être finalement, à lui tout seul sur le plateau, le corps ou le visage de l'acteur.

Figure 88



1856

Figure 89



1857

¹⁸⁵⁴ Propos de Sébastien Rajon rapportés par Manuel Piolat Soleymat, in « *Le Balcon* de Genet revisité par acte 6, une jeune troupe qui monte, qui monte... ». Article disponible en ligne : http://www.tatouv.com/w/wwa_FicheArt/public/1009/article-le-balcon.html

¹⁸⁵⁵ Mise en scène du *Balcon* de J. Genet par Sébastien Rajon au Théâtre Athénée-Théâtre Louis Juvet, en 2004. Photographie disponible en ligne :

http://www.lemagazine.info/local/cache-vignettes/L480xH280/index02_balc0f93-2cc03.jpg

¹⁸⁵⁶ Mise en scène de *Fin de partie* de S. Beckett par Georges Goubert à la Comédie de l'Ouest à Rennes, en 1961. Photographie disponible en ligne : http://www.t-n-b.fr/upload/phototheque/photo/1978-1961_partie_01.jpg

¹⁸⁵⁷ Mise en scène des *Nonnes* de É. Manet par Jean Michel Robin à Tours et à Langiers en 2012. Photographie extraite d'archives personnelles.

Enfin, lorsqu'il met en scène, *La Mort de Tintagiles*, Tadeusz Kantor confirme plus explicitement encore la tendance de la scène moderne à s'inspirer du jeu pantomimique marqué des *comédiens dell'arte* et de l'extraordinaire jeu verbal et corporel de Molière pour suggérer au sein même de l'acteur l'existence d'une seconde scène enchâssée ou un corps-castelet. En présentant des surmarionnettes en bois et en métal, à tête triangulaire qui manipulent véritablement les acteurs humains, ce metteur en scène transforme, en effet, immédiatement et magiquement sous les yeux des spectateurs, les corps de ces derniers en une petite scène ou un castelet à part entière.

En somme, tout en rendant un hommage certain aux techniques auriques de figuration de l'espace scénique dévolu aux jeux de spéculaires, nos hommes de scènes modernes renouent également avec la tradition française de l'abstraction et du symbole. Au fil du siècle, et passé la vague des castelets et des mises en scène réalistes d'un A. Antoine, leur constant travail sur les effets de rideaux, de sons et lumière mais aussi et surtout sur les jeux suggestifs des costumes et des registres corporels des acteurs pour suggérer le théâtre à son miroir transforme donc cette tendance classique en une spécificité scénographique française pérenne. Une ultime preuve en est de nouveau son exportation quelques années plus tard non seulement dans les pièces franco-hispaniques d'un É. Manet mais aussi, et de façon plus bien plus surprenante, sur la plus lointaine scène cubaine.

d) Exportation des techniques nouvelles à Cuba

Pour ne prendre qu'un exemple parmi tant d'autres, dans sa pièce intitulée *Dos Viejos pánicos*, V. Piñera rejette la tradition figurative espagnole consistant à partager la scène en deux ou plusieurs espaces délimitant toujours nettement la frontière pièce-cadre et pièce encadrée et décide de matérialiser ses différents niveaux dramaturgiques par un symbolique et éphémère cercle rouge liminaire. De surcroît, dans cet *espacio circular*, qui n'est évidemment pas sans nous rappeler les murs circulaires de la tour des Vieux des *Chaises*, la boucle formée par l'île beckettienne et les tours en fauteuil roulant de Hamm, n'auront lieu en fait qu'une mince partie de la comédie intérieure et des jeux dans le jeu de Tabo et Tota. Si leur scène première d'étranglement se déroule ainsi en plein dans la lumière de cette intra-scène, l'épisode du poison, lui, aura lieu par exemple à l'extérieur de

cette zone, dans la relative obscurité de leurs lits respectifs. À l'inverse, le moment visiblement hors-jeu, où Tabo et Tota prennent du lait avant de se coucher en se demandant s'ils ne devraient pas prolonger leur comédie un peu plus, est placé lui, en pleine lumière, alors même que l'épisode si réel de la *planilla* avait eu lieu dans l'obscurité presque complète ! Ainsi, comme les jeux de demi-jour et de lumière éclatante des pièces françaises et surtout genétiennes, les effets de lumières piñeris dont la photographie de mise en scène cubaine suivante donne un vague aperçu (tout en montrant que les metteurs en scène cubains reprennent aussi l'utilisation du fard blanc à la J. Genet et la É. Manet ou des costumes pour signaler la théâtralité), ramènent l'espace de la comédie intérieure et de la comédie extérieure à un lieu unique, qui n'est jamais pris pour ce qu'il représente ou symbolise initialement.

Figure 90



Cette homogénéisation entre espace des illusions et espace de la réalité scénique est encore magnifiée et prolongée au tomber du rideau par le jeu et le mouvement fuyant du fameux *cono de luz* que nous évoquions il y a peu. Ce point sphérique de lumière, issu de la fiction de Tabo et Tota, devient en effet lui-même mouvant et glisse progressivement jusqu'à atteindre la surface de leur corps (qu'ils craignent tant de voir dans le miroir), en les transformant ainsi derrière leur couverture / rideau en corps-castelet ou en scène fictive à la P. Albert-Birot ou à la J. Genet.

¹⁸⁵⁸ Mise en scène de *Dos Viejos pánicos* de V. Piñera à Cuba, à Camaguey par Ramiro Herrero Beatón dans la salle José Luis Tasende, en septembre 2012. Photographie disponible en ligne : http://www.pprincipe.cult.cu/sites/default/files/dos-viejos-panicos_teatro-a-dos-manos_santiago-cuba.jpg

Inutile donc de citer les effets plastiques de lumières et les sons étranges qui soulignent le glissement dans le jeu des trois frères de J. Triana¹⁸⁵⁹, parfaitement rendus dans les mises en scène cinématographiques et expressionnistes de Vicente Revuelta

Figure 91



1860

Figure 92



1861

et plus tard de Juliette Chillet. Inutile aussi de mentionner le clair-obscur et les lumières contrastées de *Su Cara mitad*¹⁸⁶² et d'*Oscuro total*, ou encore d'évoquer la dernière mise en scène des *Bonnes* par le cubain José Milian dans laquelle, à la A. Arias ou la J. Vincey, le travestissement des bonnes dédouble leur corps qui devient un symbole des jeux de specularité. Inutile enfin de souligner l'utilisation d'un simple accessoire qu'est non plus un faux revolver comme dans les *Nègres* mais un vulgaire couteau en gomme, pour marquer, dans *El Chino*¹⁸⁶³, le glissement du jeu dans le jeu. Rien qu'avec l'étude de cas

¹⁸⁵⁹ « À partir de ce moment la scène suivante doit avoir une dimension étrange. Les éléments employés pour cela seront : les sons vocaux, les coups frappés sur la table, les coups de talon cadencés d'abord de Beba, puis de celle-ci et de Cuca sur le plateau. Tout ceci doit être exploité au maximum », J. Triana, *La Nuit des assassins*, op. cit. p. 299. Traduit de : « La escena, a partir de este momento, debe adquirir una dimensión extraña. Los elementos que se emplean en ella son : Los sonidos vocales, los golpes sobre la mesa y el taconeo acompasado primero de Beba, y luego de los dos personajes (Beba y Cuca), en el escenario. Debe aprovecharse hasta el máximo », J. Triana, *La Noche de los asesinos*, op. cit., p. 72.

¹⁸⁶⁰ Mise en scène de *La Noche de los asesinos* de J. Triana par Vicente Revuelta du Groupe Teatro estudio au théâtre de l'Odéon ou théâtre des Nations en espagnol, à Paris en 1967, puis en Avignon en 1967. Photographie disponible en ligne : <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/stages-of-conflict/night-of-the-assassins>

¹⁸⁶¹ Mise en scène de *La Noche de los asesinos* de J. Triana par Juliette Chillet à salle Francis Huster à Paris, en juin 2011. Photographie disponible en ligne : http://www.damien.com/files/gimsgs/10_dsc7637light.jpg

¹⁸⁶² « Al descorrerse el telón el escenario está completamente iluminado », « el escenario se va oscureciendo, aunque nunca queda completamente a oscuros, sino en una penumbra. Un foco de luz sigue a Sara y otro cae sobre Raúl sentado en el sofá [...] A contraluz se ve la silueta de un hombre en posición agresiva con una metralleta en la mano », M. Montes Huidobro, *Su Cara mitad*, op. cit., p. 633 et p. 675. Nous traduisons : « Lorsque le rideau se lève, la scène est complètement éclairée », « la scène s'obscurcit petit à petit bien qu'elle ne soit jamais complètement plongée dans l'obscurité et seulement dans la pénombre. Un point de lumière suit Sarah et un autre tombe sur Raúl assis sur le sofa [...] À contrejour on voit la silhouette d'un homme en position agressive avec une mitraillette à la main ».

¹⁸⁶³ À certains moments des jeux de clair-obscur s'ajoutent néanmoins aussi puisque l'on lit : « Con tan disimiles tipos en una posada portuaria, a medio construir, dentro de una sala elegante, lograra la dirección

que nous propose V. Piñera, on aura compris qu'un modèle scénographique français de division symbolique et abstrait de la scène suggérant le théâtre à son miroir et même l'effacement final des limites entre personnage et personne s'est créé et s'est exporté dans le monde hispanique. Reste à savoir si la verticalité qu'avait introduite Rotrou sur notre scène classique participe ou non de ce modèle et de son fabuleux voyage historique et géographique...

3) Réappropriation à la française des dispositifs verticaux ?

Il va sans dire que les hommes de théâtre et les metteurs en scène français modernes optent pour un retour massif si ce n'est à la cosmovision du moins à l'utilisation de nombreuses divisions verticales pour traduire la multiplication d'espaces scéniques impliquée par le procédé du théâtre à son miroir. Dès les années 20, tout d'abord lorsqu'A. Perret construit le théâtre de l'Exposition, il ajoute à sa division horizontale de la scène deux galeries latérales surélevées. De surcroît, comme s'il voulait rappeler le « petit théâtre élevé » du théâtre baroque, il décide de jouer de l'éclairage pour suggérer un autre niveau que serait celui des cieux. « Dans notre climat où le théâtre à ciel ouvert est impossible, nous voulions créer un éclairage céleste¹⁸⁶⁴ » dit-il ainsi. Il supprime donc la rampe et la herse, illumine ses deux galeries, le plafond de la salle, le fond de la scène, et met même en place des « boîtes à lumières » disposées dans le plancher de scène sous des grilles.

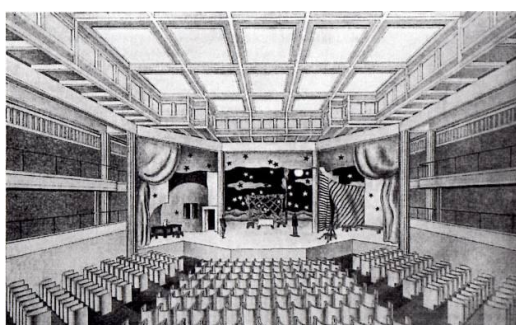


Figure 93

1865

principalmente en el acto siguiente, cuando juegan las luces y los sonidos, cuadros de extraños efectos con posibilidades de plástica escénica singular », in C. Felipe, *El Chino*, op. cit., p. 63. Nous traduisons : « Avec tant de types différents dans une auberge portuaire à moitié construite dans une salle élégante, le metteur en scène se satisfera principalement dans l'acte suivant, quand jouent les lumières et les sons, dans des tableaux aux effets spéciaux et aux multiples possibilités plastiques scéniques significatives ».

¹⁸⁶⁴ Auguste Perret, in *L'Entr'acte*, septembre 1925.

¹⁸⁶⁵ Le théâtre de l'Exposition avec deux niveaux de galeries latérales se développant de chaque côté de l'orchestre et des caissons lumineux au plafond. Extrait de D. Pauly, *La rénovation scénique en France : théâtre années 20*, op. cit., p. 27.

Mieux encore, la nouvelle salle du Vieux-Colombier conçue par Copeau et Jouvet et présentée devant le public en 1920 propose « une scène architecturée » sur quatre niveaux (avant-scène, scène médiane, arrière-scène avec dispositif étagé qui peut faire office de balcon ou de théâtre surélevé) reliés entre eux par des escaliers et des puits de lumière suggérant un ultime niveau céleste.

Figure 94

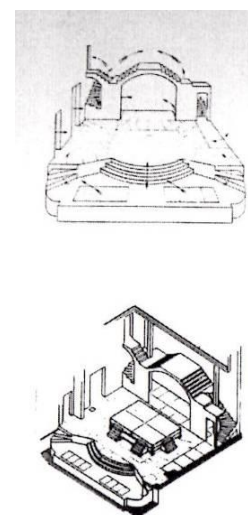


Figure 95

Lorsqu'ils projettent de monter ensemble *Pelléas et Mélisande* au Garrick Theater, ces deux hommes de scène français proposent aussi un dispositif fixe s'articulant autour d'une loggia composée d'escaliers et de volumes formant une construction verticale démultipliée sur laquelle viendrait jouer symboliquement la lumière :

La disposition scénique de *Pelléas*, note d'ailleurs ensuite Copeau dans son journal, marque une date dans l'histoire du développement du Vieux-Colombier et de cette recherche d'une scène que je poursuis depuis plusieurs années dans le même sens. Ces praticables articulés les uns sur les autres dans le sens du mouvement, c'est un embryon de la scène moderne telle que je la rêve, telle qu'il m'est permis d'espérer que je la créerai. Je ne me lasse pas de gravir et de parcourir ses escaliers et terrasses¹⁸⁶⁸.

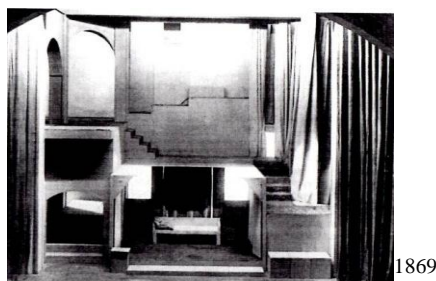


Figure 96

¹⁸⁶⁶ La salle du Vieux-Colombier avec le dispositif fixe conçu par Jouvet. Extrait de D. Pauly, *La rénovation scénique en France : théâtre années 20*, op. cit., p. 95.

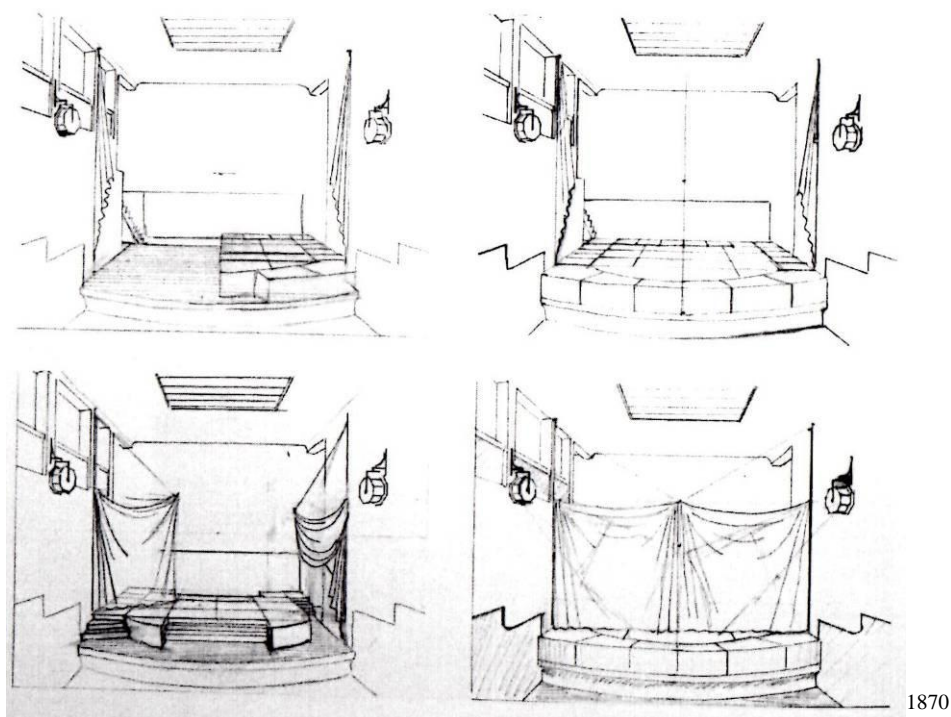
¹⁸⁶⁷ La scène architecturée du Vieux-Colombier, *ibid.*, p. 104.

¹⁸⁶⁸ Journal de J. Copeau, in *Les Registres du Vieux-Colombier IV*, Paris, éd. Gallimard, 1984, p. 405.

¹⁸⁶⁹ Dispositif architecturé au Garrick Theatre, *ibid.*, p. 103.

Enfin, dans son dernier projet pour le Studio des Champs Élysées, Jouvét perfectionne encore son dispositif scénique afin de pouvoir démultiplier plus aisément encore les jeux de verticalité. D'après les croquis qu'il réalise, le plateau est recouvert sur toute sa superficie de simples modules cubiques en bois, d'égale hauteur, juxtaposés ou combinables en multiples positions. Ils permettent ainsi de disposer encore plus commodément de deux niveaux ou plus de jeux différents, de réduire ou d'augmenter la partie surélevée, de créer si nécessaire un proscenium plus ou moins important. Enfin, ces dispositifs peuvent même aisément être remplacés à tout moment par des modules composés de trois marches, établissant des liaisons avec le plateau fixe et permettant d'accroître les déplacements verticaux des acteurs.

Figure 97



1870

Dès lors, influencés par les travaux et les nouvelles configurations théâtrales d'A. Perret et Jouvét, lorsqu'ils montent des pièces métathéâtrales en France, Pitoëff et Artaud adoptent un décor unique occupant de manière quasi constante la profondeur et la hauteur de la scène. Ainsi, après sa mise en scène d'*Hamlet* jouant sur d'immenses

¹⁸⁷⁰ Projet pour le Studio des Champs Élysées par Jouvét. Extrait de D. Pauly, *La rénovation scénique en France : théâtre années 20*, op. cit., p. 118.

panneaux mobiles verticaux, dans celle des *Ratés*, G. Pitoëff propose un espace scénique partagé en deux niveaux.

Figure 98

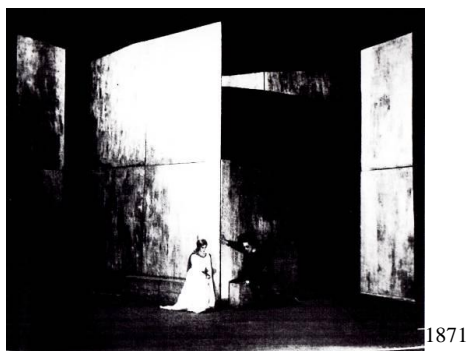


Figure 99

Lorsqu'il monte *La vida es sueño* de Calderón en 1922 au théâtre du Vieux Colombier, Artaud propose à Dullin un dispositif scénique dans lequel devant un panneau blanc, trois cubes volumineux sont installés sur toute la largeur afin de constituer un praticable surélevé accessible par deux escaliers latéraux. Au milieu s'ouvre ensuite une porte voûtée, dissimulée parfois par l'ajout d'un troisième large escalier conduisant au niveau supérieur. C'est donc tantôt l'entrée de la tour où Sigismond est enfermé, tantôt le chemin d'accès au trône. Enfin, le plateau de scène, au premier plan, est encadré par deux piliers qui monumentalisent et accentuent encore la verticalité de l'ensemble devant faire surgir une réalité concrète irréfutable. Artaud souligne d'ailleurs lui-même ce désir en disant : « il faudra compter avec une conception architecturale du décor utilisé non seulement en profondeur mais en hauteur, et jouant dans la perspective par masses et volumes et non plus par surfaces plates et en trompe l'œil¹⁸⁷³. »

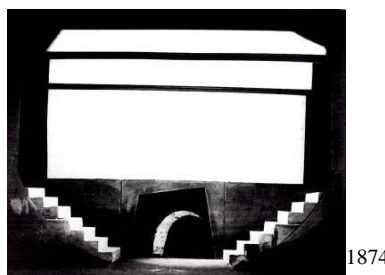


Figure 100

¹⁸⁷¹ Dispositif scénique à base de panneaux mobiles structurant l'espace verticalement au fil des tableaux de G. Pitoëff pour *Hamlet* de Shakespeare au Théâtre des Arts en 1926. Extrait de D. Pauly, *La rénovation scénique en France : théâtre années 20*, op. cit., p. 132.

¹⁸⁷² Dispositif scénique sur deux niveaux de G. Pitoëff pour sa mise en scène des *Ratés* de H. R. Lenormand au Théâtre des Arts, en janvier 1920, *ibid.*, p. 141.

¹⁸⁷³ Artaud, in *Œuvres complètes*, tome III, éd. Gallimard, Paris, 1961, p. 215-216.

¹⁸⁷⁴ Dispositif d'Artaud pour la mise en scène de *La vida es sueño* de Calderón par Dullin, en 1922. Extrait de D. Pauly, *La rénovation scénique en France : théâtre années 20*, op. cit., p. 210.

Ces premiers aménagements de « scène architecturée » conçues par des hommes de théâtre comme Copeau ou Juvet et leurs premières exploitations pour la mise en scène de pièces métathéâtrales marquent le début d'un regain d'intérêt global pour ne pas dire massif des hommes de scènes français à l'égard des jeux sur la verticalité pour figurer les jeux de spécularité. On en veut pour preuve le fait que même dans les théâtres dépourvus de dispositifs scéniques fixes aussi pratiques que ceux du Vieux-Colombier, nombre de metteurs en scène créent et adoptent désormais des divisions verticales, en allant même parfois jusqu'à les employer pour la représentation de pièces métathéâtrales classiques où ne figurent pourtant pas explicitement des effets majeurs de verticalité. Dans sa mise en scène du *Bourgeois Gentilhomme*, par exemple, Jean Meyer aidé par Suzanne Lalique, insère ainsi un escalier immense instaurant en fait trois niveaux et rappelant vivement le balcon et les échelles exploités des représentations des pièces auriques et baroques.

Figure 101



1875

Plus subtilement encore, dans sa mise en scène de *L'Illusion comique*, Jean-Marie Villégier, ajoute à la scène principale et à la scène surélevée une sous-scène où il place au début de la pièce Pridamant et Dorante. Il met donc en place trois espaces qui marquent l'empilement et l'enchâssement des fictions tout en rendant hommage à la cosmovision aurique et à l'hispanophilie de Corneille.

¹⁸⁷⁵ Mise en scène du *Bourgeois Gentilhomme* de Molière par Jean Meyer au Grand Théâtre, le 1^{er} janvier 1963. Photographie de Freddy Bertrand. Extrait de Rodo Mahert « Un *Bourgeois Gentilhomme* où la grâce s'unit à la truculence », in *La Tribune de Genève* du 29 janvier 1963, p. 3.

Figure 102



Quelques années plus tard enfin, dans sa reprise de la pièce cornélienne, F. Fisbach adopte aussi habilement cette technique et ajoute au premier niveau constitué par la scène elle-même, un second niveau figurant la grotte dans lequel Pridamant déambule entre des podiums isolés où les acteurs de la pièce enchâssée jouent et se parlent sans jamais quasiment se toucher. Ici aussi, la scénographie s'organise donc comme dans la tradition aurique autour de trois niveaux verticaux.

Il faut dire que les dramaturges français modernes sont désormais les premiers à inviter très explicitement les metteurs en scène à exploiter la dimension verticale des théâtres pour figurer leurs jeux de théâtralité. Dès *Les Bonnes* en effet, lorsque J. Genet fait jouer à Solange la scène et le jeu de l'enterrement sur un balcon entouré comme nous l'avons dit de rideaux fort suggestifs et écrit : « *Solange se dirige vers la fenêtre, l'ouvre et monte sur le balcon. [...] Un vent léger fait bouger les rideaux*¹⁸⁷⁷ », il invite on ne peut plus clairement ses metteurs en scène à jouer sur la verticalité pour démarquer les jeux de théâtralité. Dès lors, dans sa mise en scène de 1971, Roland Monod s'attache à construire quatre niveaux verticaux de jeu : les dessous où disparaissent les deux sœurs, deux aires de jeu décalés, une pour chacune des bonnes, avec un escalier en haut duquel apparaît Madame, où Solange jouant Madame. Ce découpage en quatre plans, lui permet ainsi d'accentuer non seulement la résonance religieuse mais aussi la symbolique de la domination¹⁸⁷⁸ inhérente à la pièce. En 1977, Dominique Quéhéc dispose quant à lui un

¹⁸⁷⁶ Mise en scène de *L'Illusion comique* de Pierre Corneille par Jean-Marie Villégier au Théâtre de l'Athénée, Paris, 1997. Extrait de *Le Théâtre dans le théâtre, L'Illusion comique*, op. cit., p. 59.

¹⁸⁷⁷ J. Genet, *Les Bonnes*, op. cit., p. 161.

¹⁸⁷⁸ « Je voulais que la représentation des bonnes se déroule à la fois comme une parabole et une cérémonie sacrée, qu'elle ait, si l'on veut, une résonance religieuse. Le décor à 4 niveaux [...] joue aussi sur une symbolique de la domination. » Cf. Yves Vasseur, « Les objets dans *Les Bonnes* », in *Obliques*, op. cit., p. 19.

cercle avec trois marches ; plus haut un autre plateau rond où trône le fauteuil de Madame et en contrebas une fenêtre qui « s'ouvre sur un vide de noir grillagé de barreaux très lourds¹⁸⁷⁹ ». Enfin, dans sa plus récente mise en scène au théâtre de l'Athénée, Jacques Vincey ajoute à ces quadruples divisions verticales différents escaliers et, surtout, un dispositif de tournette et de confettis légers comme l'air qui accroissent encore la sensation de vertige. Ce travail sur la verticalité et la spirauté effectué par J. Vincey dans un décor épuré, vide, d'une qualité plastique remarquable, signé André Weitz, permet ainsi parfaitement de suggérer sur scène le jeu de superposition de métamorphoses et des rôles dans le rôle ou la théâtralité incessante propre à la pièce. L'image suivante prouve la justesse de cette recherche architecturale qui force l'admiration.



Figure 103

Quelques années après *Les Bonnes*, dans *Comment jouer Les Nègres*, J. Genet réaffirme encore son désir de division verticale de l'espace scénique pour figurer le théâtre à son miroir en écrivant : « Si la pièce devait être jouée en plein air, j'aimerais que la Cour s'installe sur la branche horizontale (surajoutée) d'un gros arbre feuillu. Quand elle doit venir parmi les Nègres (en Afrique) la Cour apparaîtrait dans les branches d'un autre arbre (à droite) et descendrait jusqu'au sol au moyen de lianes ou de branches souples¹⁸⁸¹. » Puis, il ajoute encore :

Des rideaux de velours noir. Quelques gradins avec paliers de différents plans, à droite et à gauche. L'un d'eux, très au fond vers la droite, est plus élevé. Un autre allant jusqu'aux cintres, et semblable plutôt à une galerie, fait le tour de la scène. C'est là qu'apparaîtra la Cour. Un paravent vert est disposé sur un palier supérieur¹⁸⁸².

¹⁸⁷⁹ C. Devarrieux, *Le Monde* du 21 janvier 1977.

¹⁸⁸⁰ Mise en scène des *Bonnes* de J. Genet par J. Vincey au Théâtre Athénée Louis Jouvet, en 2012. Photographie disponible en ligne : http://theatredublog.unblog.fr/files/2012/01/Jp8wD1kBS8d_tq27nvQYADl72eJkfbmt4t8yenImKBVaiQDB_Rd1H6kmuBWtceBJ.jpg

¹⁸⁸¹ J. Genet, *Les Nègres*, *op. cit.*, p. 474.

¹⁸⁸² *Ibid.*, p. 478.

Dans la pièce en elle-même, enfin, maintes didascalies insistent aussi sur cette division verticale de la scène. Pour n'en citer qu'une, on rappellera celle-ci : « *Toute la Cour disparaît, quittant l'estrade, où Diouf, toujours masqué, reste seul. D'abord il hésite, puis, timidement, il s'approche de la balustrade et regarde en bas*¹⁸⁸³. » Dès lors, on réalise que toute la mise en scène de cette pièce devra aussi proposer et reposer sur une division non plus seulement binaire ou ternaire mais bien quadripartite et même multiple de la dimension verticale de la scène. En d'autres termes, comme Rotrou, J. Genet parvient ici à se réappropriier ou à adapter la technique aurique de la cosmovision pour cette fois la démultiplier ostensiblement et démesurément afin de souligner, dans un renversement sémantique complet, notre perte totale de repères spirituels. Dans leurs mises en scène respectives de cette pièce, Roger Blin et Alain Ollivier sont tous deux parvenus à restituer la richesse de cette invention ou plutôt de cette réappropriation de la technique française classique pour suggérer spatialement l'enchâssement et le théâtre à son miroir. Lorsqu'il s'attaque à ce monument que sont les *Nègres*, Roger Blin tente en effet de respecter autant que possible les indications très pointues de J. Genet si bien que, comme le montre la photographie ci-dessous, sa réalisation est marquée par la présence de multiples échafaudages ou paliers sur lesquels se tiennent les représentants du peuple blanc. Dès lors, les interférences entre les différents niveaux narratifs donnent naissance à un intense jeu vertical.

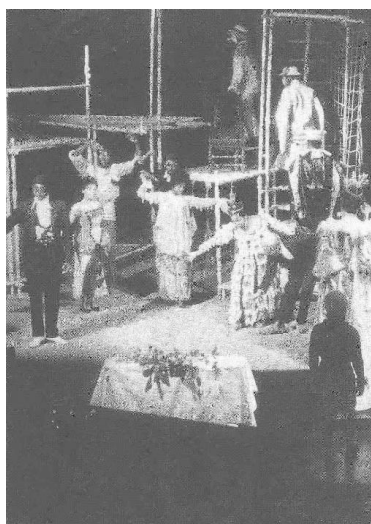


Figure 104

1884

¹⁸⁸³ J. Genet, *Les Nègres*, op. cit., p. 521.

¹⁸⁸⁴ Mise en scène des *Nègres* de J. Genet par Roger Blin avec la troupe des Griots au théâtre de Lutèce, le 28 octobre 1959.

J. Genet salue d'ailleurs la grande réussite de la mise en scène de R. Blin dans « Pour jouer *Les Nègres* » en écrivant : « Imiter Blin ? Sa réussite était de l'ordre de la perfection, l'imiter équivaldrait à le dégrader. Sa mise en scène ne peut être qu'un exemple d'audace et de rigueur¹⁸⁸⁵. » Quelques années plus tard, en 2001 et 2002, Alain Ollivier¹⁸⁸⁶ ne demeure pas en reste lorsqu'il reprend la pièce de J. Genet au Studio théâtre de Vitry puis au Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis. En haut d'un bâti au fond de la salle, il fait en effet courir une galerie où sont placés d'abord les Blancs, puis Diouf, et en dessous, sur toute la largeur, il place des sortes de stalles ou de bat-flancs encore légèrement surélevées où viennent se réfugier les Nègres surtout au moment où la Cour descend de son perchoir pour les agresser. Grâce à ce refuge reculé surplombant discrètement la scène et évoquant ainsi avec bonheur, aussi bien la calle d'un négrier que quelque baraquement ou pénitencier, la dimension verticale se trouve donc encore pleinement exploitée.

Figure 105



1887



1888

Figure 106

¹⁸⁸⁵ J. Genet, *Les Nègres*, op. cit., p. 473.

¹⁸⁸⁶ Sur les soixante quinze séances du mimodrame du meurtre de la Blanche, presque un tiers est constitué par des interventions ou des interruptions du public blanc, nombre auquel il faut ajouter les séquences où les Nègres et la Cour dialoguent longuement de Félicité et de la Reine.

¹⁸⁸⁷ Mise en scène des *Nègres* de J. Genet par Alain Ollivier au Théâtre de Vitry, en janvier 2001. Photographies disponibles en ligne : <http://alain-ollivier.net/photos/les-negres-bellamy2.jpg>

¹⁸⁸⁸ Ibid.

Cette tendance française à se réappropriier les jeux auriques et baroques sur la verticalité et à les démultiplier pour matérialiser les jeux de spécularité séduit enfin le monde et les hommes de scènes hispanophones. De fait, dans *Un balcon sur les Andes*, É. Manet semble s'inspirer nettement du procédé de la multiplication des étages proposée par J. Genet puisqu'à la didascalie liminaire: « *Il pourrait y avoir deux plates-formes de base et une, plus petite, en haut, pour placer les musiciens. Deux rampes inclinées et en fuite vers l'horizon (côté jardin, côté cour) compléteront l'espace scénique*¹⁸⁸⁹ », s'ajoute la description d'un pigeonnier à trois étages sur lesquels sont priés de monter et de descendre les acteurs¹⁸⁹⁰.

De même, dans *Oscuro total*, un escalier relie le plan inférieur de la scène au balcon du plan supérieur et tous les jeux de spécularité de la pièce sont construits sur un intense jeu de mouvements et de regards entre ces scènes superposées. La dernière didascalie qui se trouve être aussi la dernière phrase de la pièce souligne d'ailleurs l'importance accordée par le dramaturge cubain à la verticalité pour matérialiser l'envahissement total de la théâtralité de : « *Lentement, le pistolet à la main, ils commencent à monter les escaliers*¹⁸⁹¹. »

Du côté des réalisations scéniques, lorsqu'elle met en scène, *La Noche de los asesinos*, Juliette Chillet décide aussi de jouer sur trois niveaux et sur la verticalité comme le montre notamment l'arrière-plan de la photographie de scène ci-dessous.



Figure 107

1892

¹⁸⁸⁹ É. Manet, *Un balcon sur les Andes*, op. cit., p. 16.

¹⁸⁹⁰ *Ibid.*, p. 32.

¹⁸⁹¹ Traduit de : « *Lentamente, pistola en mano, comienzan a subir las escaleras* », M. Montes Huidobro, *Oscuro total*, op. cit., p. 195.

¹⁸⁹² Mise en scène de *La Noche de los asesinos* de J. Triana par Juliette Chillet dans la salle Francis Huster à Paris, en juin 2011. Photographie disponible en ligne : http://www.damien.com/files/gimsg/10_dsc7865.jpg

Enfin, permettons-nous de citer la remarquable mise en scène de *El Público*, au théâtre de la Colline dans laquelle le célèbre metteur en scène franco-argentin, J. Lavelli crée un étage où figure un théâtre identique à celui qui se trouve en contrebas et sur lequel se trouve déjà un étage intermédiaire créé par le croisement de deux escaliers inversés. Il établit ainsi une délimitation verticale nette et fixe entre les deux niveaux de représentations vertigineusement symétriques que sont « le théâtre sous le sable » et « le théâtre à l'air libre ».

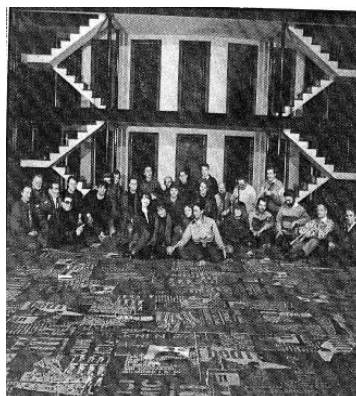


Figure 108

1893

Ainsi, depuis la rénovation des lieux scéniques en France dans les années 20 autour de scènes architecturées jusqu'aux dernières réalisations scénographiques françaises, il va sans dire que la scène moderne française renoue clairement avec la tradition pré-classique de divisions verticales multiples et réelles pour figurer le théâtre à son miroir. Plus encore, elle parvient parfois à la démultiplier afin d'en inverser le sens historique et de suggérer bien moins la cosmovision aurique qu'une vision déchristianisée du monde. Néanmoins, d'autres dramaturges et metteurs en scène modernes français préfèrent encore utiliser des effets temporaires de machineries ou des effets techniques verticaux plus éphémères, rappelant ainsi fortement le *pescante*¹⁸⁹⁴ aurique ou les machineries rotouennes.

En effet, dans *L'Ours et la Lune*, Claudel indique que sur sa petite scène « *flotte au ciel [...] un accordéon*¹⁸⁹⁵ » et que « *descendent par le plafond les bras écartés en tourbillonnant gracieusement comme les graines de tilleul, l'ours et le chœur*¹⁸⁹⁶ » puis, un

¹⁸⁹³ Mise en scène de *El Público* de Lorca par Jorge Lavelli, au théâtre de la Colline à Paris, en mars 1988. Extrait d'Odile Quirot « La traversée des masques », in *Le Monde*, mars 1988.

¹⁸⁹⁴ Voir le début de la partie de notre étude intitulée *Vers les subtils jeux français sur la verticalité...*

¹⁸⁹⁵ Claudel, *L'Ours et la Lune*, op.cit., p. 29.

¹⁸⁹⁶ *Ibid.*

peu plus tard, une bottine de femme et Rhodo¹⁸⁹⁷.

Quelques années auparavant, dans *Matoum et Téviabar*, P. Albert-Birot indiquait aussi que ses deux héros tombaient du ciel. Et juste, avant de s'élever majestueusement avec des grandes ailes déployées dans lesquelles il tenait toutes les autres marionnettes à l'exception de Téviabar, Matoum disait d'ailleurs fort plaisamment à la foule : « Ne vous désolez pas / Je ne fais que monter et descendre¹⁸⁹⁸. »

Mieux encore, dans la pièce au titre fort symbolique du *Balcon*, on découvre que les différents salons de J. Genet ne font pas que s'emboîter et se succéder sur le plan horizontal ou même se superposer statiquement au-dessus de la rampe. Une didascalie indique au contraire, et de façon fort troublante, que le salon 17 descend¹⁸⁹⁹. De plus, lors de sa description du salon du Mausolée, J. Genet « creuse » soudain la scène en faisant apparaître deux escaliers : « *Quelque chose comme l'intérieur d'un trou ou d'un puits. Les pierres du mur, circulaires, sont visibles. Un escalier dans le fond, descend. Au centre de ce puits semble s'en trouver un autre où s'amorce un escalier*¹⁹⁰⁰. » Malgré son titre, *Le Balcon* apparaît donc comme le pendant des *Bonnes*, c'est-à-dire comme une pièce où J. Genet utilise des effets spéciaux suggérant ses différents niveaux de théâtralité en exploitant la dimension verticale non seulement sur le plan la hauteur mais aussi et surtout sur celui de la profondeur. Cette évolution de sa pensée scénographique concernant l'espace dévolu aux jeux enchâssés n'a malheureusement pas été restituée dans la mise en scène de G. Strehler en 1976¹⁹⁰¹ ni même dans la version plus récente de Sébastien Rajon. Tous deux continuent à opter pour une division verticale fixe et jouant, de surcroît, uniquement sur la hauteur en employant respectivement une pyramide, et des décors d'une hauteur démesurée pour les salons de l'Évêque, du Juge et du Général avec au-dessus encore la loge de Mme Irma. Seul Gerd Heinz, en 2009, fait l'effort de mettre en place un dispositif scénique non fixe restituant ainsi partiellement le dynamisme des indications de J. Genet. Comme Jean Le Poulain dans sa mise en scène de *L'Impromptu de Versailles* ou J. Vincey pour sa mise en scène des *Bonnes*, il crée en effet un système de tournette

¹⁸⁹⁷ « *Pend, tout-à-coup, en l'air une bottine de femme* » ; « *il monte sur une chaise et tire de toutes ses forces sur la bottine. A la troisième secousse, il amène Rhodo qui tombe avec bruit la tête la première au travers de la table* », Claudel, *L'Ours et la Lune*, op.cit., p. 43- 44.

¹⁸⁹⁸ P. Albert-Birot, *Matoum et Téviabar*, op. cit., p. 100.

¹⁸⁹⁹ « *Faites descendre le salon* », J. Genet, *Le Balcon*, op. cit., p. 309.

¹⁹⁰⁰ *Ibid.*, p. 341.

¹⁹⁰¹ Il faudra attendre 1985, et sa mise en scène de *L'Illusion* de Corneille pour que G. Strehler use des profondeurs de la scène et fasse apparaître Alcandre, grâce à une plateforme coulissante, des dessous de la scène comme s'il surgissait des entrailles de la terre.

ingénieux autour d'un escalier qui n'en finit pas de faire tourner le décor comme pour souligner un peu plus poétiquement le rouet de la vie et sa théâtralité.



Figure 109 1902

Pourtant, des années auparavant, G. Pitoëff avait déjà donné l'exemple d'une utilisation réussie d'un élément mécanique pour suggérer verticalement et surtout temporairement le jeu entre réalité et fiction présent dans les pièces modernes. Au début de sa réalisation de *Six Personnages en quête d'auteur* à la Comédie des Champs Élysées, en effet, alors que le rideau est levé et la scène vide, sans décors, plongées dans une quasi obscurité, lentement le monte-charge de la salle de la Comédie se met en route et fait surgir les six personnages qui arrivent sur le plateau, baignés d'une lumière verdâtre leur donnant une dimension surréelle. La critique souligne parfaitement la réussite de cette orientation scénographique française. A. Antoine écrit en effet que cette entrée et cette mise en scène du théâtre dans le théâtre est « réglée si justement que pas une minute il ne nous fut possible de nous évader de cette hallucination cérébrale collective¹⁹⁰³ ».



Figure 110 1904

¹⁹⁰² Adaptation musicale et mise en scène des *Nègres* de J. Genet par Gerd Heinz au Grand Théâtre de Bordeaux, en 2009. Photographie disponible en ligne :

http://www.altamusica.com/wpic/balcon_bordeaux.jpg

¹⁹⁰³ A. Antoine, in *L'Information* du 30 avril 1930.

¹⁹⁰⁴ Mise en scène de *Six personnages en quête d'auteur* de Pirandello par G. Pitoëff à la Comédie des Champs Élysées, en avril 1923. Photographie extraite de D. Pauly, *La rénovation scénique en France : théâtre années 20*, op. cit., p. 140.

Heureusement, certains hommes de scène français ne s'arrêtèrent pas à la nationalité italienne du dramaturge et surent aussi percevoir dans cette scénographie verticale dynamique de G. Pitoëff, la concrétisation d'une « ère nouvelle » du théâtre en France renouant partiellement avec les techniques plus suggestives ou plus symboliques de l'ère baroque et l'utiliser pour mettre en scène les pièces métathéâtrales des contemporains de J. Genet. Ainsi, face aux discrets effets de verticalité présents également dans *L'Impromptu de Paris* de Giraudoux, face à des indications scéniques telles que « *La gloire monte doucement et s'arrête*¹⁹⁰⁵ », Jouvét décide, lui, de respecter méticuleusement le texte, et de procéder à une délimitation verticale et mécanique entre les différents niveaux dramatiques en élevant grâce à la même technique le spectateur interne qu'est Robineau au-dessus des comédiens.

Figure 111



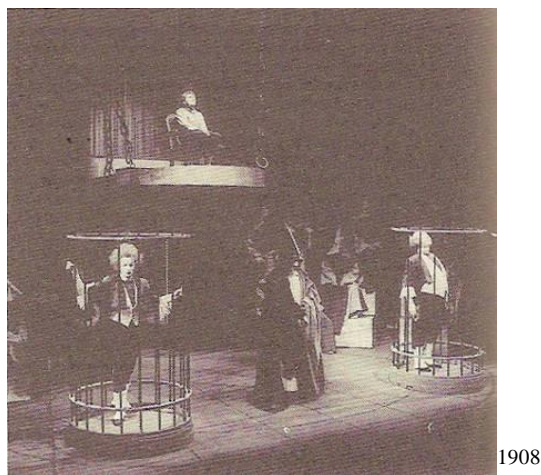
Mieux encore, alors que E. Ionesco avait laissé dans *La Soif et la Faim* le choix d'une non verticalité à ses metteurs en scène en demandant « *des grilles formant deux cages descendent des cintres [...] ou bien les cages arrivent des coulisses avec Tripp et Brechtoll à l'intérieur, tirées sur des rails, ou poussées par d'autres moyens*¹⁹⁰⁷ », Jean-Marie Serreau opte aussi pour un effet de mouvement vertical et prend même le parti de nettement surélever l'estrade où doit se trouver Jean.

¹⁹⁰⁵ Giraudoux, *L'Impromptu de Paris*, op. cit., scène 4, p. 702.

¹⁹⁰⁶ Mise en scène de *L'Impromptu de Paris* de Giraudoux par Jouvét au théâtre de L'Athénée, le 4 décembre 1937. Photographie extraite des fonds de la Bibliothèque Nationale, ASP, coll. « L. Jouvét ».

¹⁹⁰⁷ E. Ionesco, *La Soif et la Faim*, op. cit., p. 864.

Figure 112



1908

Dans sa récente mise en scène des *Chaises*, Jean Dautremay fait, quant à lui, monter et descendre *via* des fils les chaises sur lesquelles figure le public imaginaire et jouent les deux vieux. Aux anges, se sont donc substituées des chaises. Néanmoins, de nouveau, les subterfuges ou jeux de machineries verticaux d'un Lope ou d'un Rotrou ne semblent pas loin.

Figure 113



1909

¹⁹⁰⁸ Mise en scène de *La Soif et la Faim* de E. Ionesco par Jean-Marie Serreau à la Comédie-Française en décembre 1966. Extrait de E. Ionesco *La Soif et la Faim*, op. cit., p. 1760.

¹⁹⁰⁹ Mise en scène des *Chaises* de E. Ionesco par Jean Dautremay au Studio Théâtre à Paris, en 2009. Photographie disponible en ligne : http://blog.lefigaro.fr/theatre/assets_c/2009/02/Les%20Chaises-thumb-480x319.jpg

Cette proximité avec le dix-septième siècle se fait d'autant plus sentir lorsque cette technique est adoptée pour monter une pièce classique, comme dans la mise en scène de J. L. Boutté du *Bourgeois Gentilhomme* à la Comédie-Française.

Figure 114



Reste qu'encore une fois, au regard de la configuration de certains théâtres, il va sans dire qu'utiliser des effets de machineries pour diviser ainsi l'espace scénique n'est pas toujours possible ! Dès lors, la plupart des indications scéniques et mises en scènes françaises modernes prolongent encore l'art de suggestion de Rotrou et optent pour une délimitation verticale non pas réelle ou partiellement réelle et mécanique mais cette fois entièrement symbolique entre pièce-cadre et pièce intérieure. Ainsi, dans *Fin de partie*, le simple fait que Hamm monte sur un escabeau pour tirer les rideaux des fenêtres¹⁹¹¹ suffit à marquer sur le plan vertical, le début du rituel théâtral quotidien de ses personnages. À l'inverse, on notera avec F. Noudelmann que « la fin se manifeste par des chutes qui désignent aussi bien le fait de tomber (la chute par terre) que l'existence de restes (les chutes de tissu¹⁹¹²) ». De même, dans *Les Chaises* de E. Ionesco, le jeu de la réception imaginaire des personnages commence simplement sur un escabeau sur lequel Le Vieux contemple l'arrivée des invités. On lit ainsi : « *Il monte sur l'escabeau ; il se soulève sur la pointe des pieds pour pouvoir apercevoir l'Empereur ; la Vieille, de son côté fait de même*¹⁹¹³. » Même si dans sa mise en scène de la pièce pour marionnettes, la compagnie

¹⁹¹⁰ Mise en scène du *Bourgeois Gentilhomme* de Molière par Jean-Luc Boutté à la Comédie-Française, juin 1988. Photographie extraite des archives de la Comédie-Française.

¹⁹¹¹ « *il sort, revient aussitôt avec un escabeau, l'installe sous la fenêtre à gauche, monte dessus, tire le rideau* », S. Beckett, *Fin de partie*, op. cit., p. 14.

¹⁹¹² F. Noudelmann, « Comment achever le XX^e siècle avec Beckett », in *A vueltas con Beckett*, op.cit., p. 33.

¹⁹¹³ E. Ionesco, *Les Chaises*, op. cit, p. 1538.

Hubert Jappelle n'utilise plus de castelet ou de machineries pour montrer le théâtre à son miroir, elle s'efforce donc de jouer sur la verticalité et de suggérer les échelons d'un escabeau ou d'une échelle à travers la disposition de différentes tailles de chaises sur lesquels montent les deux vieux pour jouer leur comédie.

Figure 115



1914



1915

Figure 116

Dans sa reprise de la pièce, J. Mauclair, va plus loin encore sur le chemin de l'abstraction et décide de symboliser la division verticale simplement à l'aide de l'empilement de chaises de dimensions identiques entre lesquelles jouent les acteurs.

Figure 117



1916

¹⁹¹⁴ Mise en scène des *Chaises* de E. Ionesco par la Compagnie Hubert Jappelle au Biothéâtre à Paris, en 1970. Photographie retravaillée à partir de sources disponibles en ligne : <http://www.theatredelusine.net/>

¹⁹¹⁵ *Ibid.*

¹⁹¹⁶ Reprise des *Chaises* de E. Ionesco par Jacques Mauclair aux Célestins, à Lyon, en 1976. Photographie disponible en ligne : <http://solko.hautetfort.com/media/02/00/282824444.png>

Ceci est ensuite repris de façon encore plus épurée par Alain Timar qui transforme de simples chaises disposées en rang en une véritable scénette théâtrale sur laquelle les acteurs deviendront alors des équilibristes.

Figure 118



1917

Figure 119



1918

Mieux encore, lorsqu'il monte *Les Bonnes*, G. Clayssen dépasse ces exemples de chaises figurant à elles seules un théâtre en optant pour un simple tabouret.

Figure 120



1919

¹⁹¹⁷ Mise en scène des *Chaises* de E. Ionesco par Alain Timar au Festival D'Avignon Off, en 2001. Photographie disponible en ligne : <http://solko.hautetfort.com/media/02/00/282824444.png>

¹⁹¹⁸ *Ibid.*

¹⁹¹⁹ Mise en scène des *Bonnes* de J. Genet par Guillaume Clayssen au théâtre Comédie de l'Est à Colmar, en 2011. Photographie disponible en ligne : http://www.journal-laterrasse.fr/wp-content/uploads/2011/04/Les_Bonnes_187.jpg

Enfin, certains metteurs en scène n'hésitent pas à appliquer cette technique aux pièces classiques. La photographie du *Malade imaginaire* monté par Jean Meyer à la Comédie-Française en 1944 en témoigne.

Figure 121



1920

Il y a fort à penser que les auteurs et metteurs en scène cubains qui avouent régulièrement leur admiration pour les dramaturges de l'absurde français que sont non seulement J. Genet mais aussi E. Ionesco et S. Beckett, aient voulu aussi rendre hommage ou réexploiter cette nouvelle matérialisation plus symbolique et abstraite du théâtre à son miroir dans leurs pièces et leurs réalisations scéniques. En effet, et pour ne citer qu'un exemple fort significatif, dans *La Noche de los asesinos* on ne peut que noter l'importance que J. Triana donne aussi à la chaise comme figuration de la théâtralité. De fait, le cendrier posé sur la chaise est ici aussi le signe du début du rituel enchâssé des trois personnages de la pièce. Dans sa mise en scène le cubain V. Revuelta montre qu'il l'a parfaitement compris en substituant très vite aux multiples divisions et jeux d'acteurs verticaux proposés

¹⁹²⁰ Mise en scène du *Malade imaginaire* de Molière par Jean Meyer à la Comédie-Française, en 1944. Photographie extraite des archives de la Comédie-Française.

initialement sur le plan la hauteur et même de la profondeur, une colonne fixe de chaises fort symbolique rappelant celle d'un J. Mauclair.

Figure 122



Figure 123



Quant à, Edgar A. Uscanga dans la tradition d'un A. Timar, il préfère, quant à lui, dupliquer l'espace scénique avec une chaise unique.



Figure 124

¹⁹²¹ Mise en scène de *La Noche de los asesinos* de J. Triana par Vicente Revuelta du Groupe Teatro Hubert de Blanck en 1966. Donations des archives personnelles de Miguel Sánchez León.

¹⁹²² *Ibid.*

¹⁹²³ Mise en scène de *La Noche de los asesinos* de J. Triana par A. Uscanga, au Mimo funebre teatro, Mexico, en janvier 2007. Photographie disponible en ligne : http://nochedelosasesinos.blogspot.com/2007_01_15_archive.html

C'est aussi la technique adoptée par José Milian lorsqu'il choisit de mettre en scène la pièce française de J. Genet, *Les Bonnes*, à Cuba. Dès lors, on comprend très facilement pourquoi, montant cette pièce franco-cubaine qu'est *Les Nonnes*, Stéphane Bierry décide d'ajouter le même procédé scénographique pour figurer les jeux de théâtralité enchâssés. La chaise, de plus, s'y trouve prolongée verticalement par un miroir accroché en hauteur améliorant encore la duplication de l'espace scénique.

Figure 125



1924

En définitive, bien que certains dramaturges français comme Claudel rendent hommage à la tradition hispanique figurative des jeux spéculaires, ou à l'art d'une scène dans la scène, globalement dans le traitement des textes anciens et modernes, les dramaturges et metteurs en scène français modernes confirment massivement la tradition française du symbolisme et de l'abstraction pour représenter horizontalement l'espace dévolu à la pièce intérieure. Ils attestent aussi en parallèle la continuité d'un travail national précis et systématique sur une technique dont s'emparait avec génie, depuis l'âge

¹⁹²⁴ Mise en scène des *Nonnes* de É. Manet par Stéphane Bierry au Poche Montparnasse, en 2005. Photographie disponible en ligne : <http://photosdespectacles.free.fr/sujets/lesnonnes/thumbnails/LOZ05021007.jpg>.

baroque, un dramaturge et homme de scène français : la verticalité. Depuis Rotrou jusqu'à J. Genet, S. Beckett et E. Ionesco, le jeu sur plusieurs niveaux verticaux est en effet devenu presque un classique des réalisations scéniques françaises modernes. Et que ce soit en optant à leur tour pour une division vertigineuse et multiple, une quadripartition horizontale et verticale à la J. Genet follement baroque ou pour une division abstraite et symbolique à la E. Ionesco, les auteurs et metteurs en scène latino-américains, subjugués par les tournées de J. Genet et Juvet, confirment parfaitement cette spécificité nationale et lui rendent un splendide hommage. Inutile donc de continuer à voir plus longtemps dans le théâtre à son miroir une simple forme dramatique spirituelle et dématérialisée. Ce que nous montre cette première interrogation sur l'espace dévolu aux jeux enchâssés, c'est bien au contraire, que ce système formel constitue un support réel par lequel la pensée scénographique française s'immisce, fragile mais obstinée. La question de la représentation des spectateurs intérieurs va d'ailleurs à présent nous le confirmer largement.

II. REPRÉSENTATION DU RAPPORT REGARDANT / REGARDÉ

Le second problème scénique que pose au dramaturge et au metteur en scène la structure du théâtre à son miroir est celui de la représentation du rapport regardant / regardé impliquée, nous l'avons vu, par maints jeux de specularité. Comment, en effet, un auteur français du dix-septième peut-il offrir aux yeux des spectateurs la représentation d'un public interne ? Pourquoi choisit-il de le faire tantôt explicitement, tantôt tacitement ? Et face à cette dualité, voire même à l'éventail de possibilités scénographiques que recèlent les textes classiques, quelles attitudes les dramaturges et les metteurs français modernes adoptent-ils ensuite ? Une tendance française se pérennise-t-elle et s'exporte-t-elle à nouveau au fil du temps ? Telle sont les questions auxquelles se consacrera désormais notre étude.

A) L'AVÈNEMENT D'UNE SPÉCIFICITÉ FRANÇAISE CLASSIQUE : LE VRAI PUBLIC SUR LA SCÈNE

1) De la permanence à l'éphémère d'une présence

Dans *El Retablo de las Maravillas*, maintes didascalies internes ou implicites indiquent que Cervantès souhaitait que son public interne figurât explicitement sur la scène théâtrale et qu'il y reste tout au long de l'action enchâssée. En effet, dès le début du spectacle intérieur et l'invitation de Chanfalla à prendre place¹⁹²⁵, une des spectatrices insiste sur sa proximité immédiate avec le lieu du retable en disant : « Tu peux t'asseoir ici, Teresa Repolla, mon amie ; nous serons **juste en face** du retable¹⁹²⁶. » Elle suggère ainsi que tout le public intérieur va demeurer sur la scène théâtrale délimitée pour la représentation-cadre. Ensuite, des didascalies telle que « *Épouvantés, tous se couchent à terre* » précisent également la position ou les mouvements effectués par cet auditoire fictif face aux apparitions chimériques du retable et confirment clairement sa présence permanente sur une zone de la scène cadre. De nouveau, Cervantès, semble donc le

¹⁹²⁵ « CHANFALLA : Que tout le monde prenne place. Le retable sera derrière cette tenture, ainsi que la directrice, et le musicien se tiendra ici », Cervantès, *Le Retable des Merveilles*, op. cit., p. 798.

¹⁹²⁶ *Ibid.*, p. 798.

premier à penser visuellement et scéniquement non seulement la question de l'espace dévolu à la pièce intérieure mais aussi celle du rapport regardant / regardé impliqué par la structure enchâssée.

Un peu plus tard, dans *Lo Fingido Verdadero*, Lope utilise aussi des didascalies explicites et des commentaires des spectateurs internes indiquant qu'ils sont assis sur la scène de l'action cadre¹⁹²⁷ et qu'ils s'y déplacent. « Que Votre Majesté reprenne place¹⁹²⁸ », dit ainsi Pinabel à l'Empereur juste avant que Dioclétien et que Maximien ne s'exclament : « Que Camille s'asseye entre deux Césars¹⁹²⁹ » et « Assieds-toi. Le public est là¹⁹³⁰. » Néanmoins, contrairement au modèle cervantin, le public intérieur que forme la Cour des Romains s'absente ponctuellement de la scène cadre, notamment lorsque la troupe y mène ses répétitions¹⁹³¹. « *Entrent Dioclétien, Camille, Maximien et Lentulus*¹⁹³² », lit-on en effet juste après la répétition de Ginés et avant qu'il ne commence la représentation à proprement parler de la comédie divine enchâssée.

Enfin, Calderón confirme et prolonge cette évolution scénographique consistant à ne présenter, plus que de façon intermittente sur la scène espagnole, le public intérieur. De fait, dans *El Gran Teatro del mundo*, l'expression « de nouveau » dans la didascalie : « *le globe céleste apparaît de nouveau, laissant voir une table avec un calice et une hostie. L'Auteur est assis à cette table. Entre le Monde*¹⁹³³ » indique que le public intérieur calderonien, figuré par le Monde¹⁹³⁴ et l'Auteur¹⁹³⁵ situé dans ce globe céleste n'est désormais même plus constamment sur la scène cadre pendant la représentation enchâssée qui lui est adressée. Progressivement, une alternance entre figuration explicite et implicite, ou plutôt un glissement entre présence sensible constante et absence temporaire du rapport

¹⁹²⁷ « *Siéntese y salgan los Músicos* », Lope de Vega, *Lo Fingido Verdadero*, op.cit., deuxième journée, p. 186. Nous traduisons : « *Ils (=la cour), s'asseyent. Entre les musiciens* ».

¹⁹²⁸ Traduit de : « *Vuestra Majestad se asiente* », *ibid.*, p. 192.

¹⁹²⁹ Traduit de : « *Siéntese entre dos Césares Camila* », *ibid.*, troisième journée, p. 198.

¹⁹³⁰ Traduit de : « *Siéntate, porque ya la gente asoma* », *ibid.*

¹⁹³¹ « *Vanse* » *ibid.*, p. 195. Nous traduisons : « *Ils sortent* ».

¹⁹³² Traduit de « *Salen Diocleciano Camila, Maximiano y Léntulo* », *ibid.*, p. 198.

¹⁹³³ Calderón, *Le Grand théâtre du monde*, op. cit., p. 50, traduit de : « *Con música se descubre otra vez el globo celeste, y en él una mesa con cáliz y hostia, y el Autor sentado a ella ; y sale el Mundo* », Calderón, *El gran teatro del mundo*, op. cit., p. 85.

¹⁹³⁴ « Je suis le public de la fête », dit en effet Le Monde, *ibid.*, p. 27, traduit de : « *vulgo desta fiesta soy* », in *ibid.*, p. 61.

¹⁹³⁵ En témoignent les didascalies suivantes : « *Au son de la musique, deux globes s'ouvrent en même temps ; dans l'un, un trône de gloire où l'Auteur est assis ; dans l'autre, un décor à deux portes où sont peints, sur l'un un berceau, sur l'autre un cercueil* » ; « Prenez garde à bien jouer, car du haut des cieux, l'Auteur vous regarde », *ibid.* p. 26. Traduit de : « *Con música se abren a un tiempo dos globos : en el uno estará un trono de gloria, y en él el Autor sentado ; en el otro ha de haber representación con dos puertas : en la una pintada una cuna y en la otra un ataúd* » et « *ved cómo representáis, / que os ve el Autor desde e cielo* », in *ibid.*, p. 59-60.

regardant / regardé semble donc s'installer sur la scène du Siècle d'Or et franchir ensuite les Pyrénées. Une comparaison entre quelques pièces françaises parues la même année suffit à le prouver.

Certes, dans *L'Illusion comique*, Corneille semble réemployer exactement le modèle cervantin consistant à figurer en permanence le rapport regardant / regardé : aucune didascalie n'indique que Pridamant ou les spectateurs intérieurs muets ne quittent la scène cadre et que certaines soulignent même leur présence¹⁹³⁶. Dès la comédie des *Songes des hommes esveillés*, en revanche, Brosse s'approprie plus largement le procédé et le fait évoluer. Bien que les spectateurs intérieurs soient toujours présents sur sa scène principale, ils semblent désormais partiellement gommés ou effacés grâce à une savante et subtile utilisation de vitres. À Clarimond qui dit simplement à Lisidor et Lucidan au début de la première représentation enchâssée : « La pièce est excellente et n'eust jamais d'égal, / Demeurez pour la voir tous deux dans cette salle » s'ajoute en effet, au début du second spectacle, cette invitation beaucoup plus originale de Clorise : « Ces deux Messieurs pourront à travers **ces vitres** / comme nos spectateurs être encore nos arbitres¹⁹³⁷. » De même, signalons que l'ouverture du dernier spectacle intérieur est marquée par ses autres paroles fort significatives : « Lisidor, approchons et par cette **verrière** regardons les jouer la pièce toute entière¹⁹³⁸. »

Reste que plus audacieusement encore, dans son adaptation contemporaine de *Lo Fingido Verdadero*, Rotrou s'attache non seulement à suggérer ou à souligner mais même à accentuer le caractère intermittent de la présence du public intérieur sur la scène théâtrale de la pièce lopesque. De fait, il prend le soin d'ajouter deux didascalies dans lesquelles l'adjectif « *seul*¹⁹³⁹ » révèle plus clairement encore que chez Lope l'absence du public intérieur lors des répétitions intérieures. Cette mise au point de ce jeu d'alternance et de suggestion dans la représentation du rapport regardant / regardé a pu être inspirée à Rotrou par l'architecture de certains théâtres français tel celui du Marais qui, tout comme les *corrales* espagnols, était un lieu où la frontière entre la salle et la scène était si poreuse que le public intérieur, pouvait alors aisément être substitué symboliquement et ponctuellement par le public réel. Rappelons en effet que comme il n'y avait pas de cadre de scène, et que les montants des loges ne parvenaient pas jusqu'au plafond, la scène et la salle

¹⁹³⁶ Dans la pièce de Corneille, on relève ainsi : « *on tire un rideau derrière lequel sont en parade les plus beaux habits des comédiens* », in Corneille, *L'Illusion comique*, op. cit., I, 2, p. 621.

¹⁹³⁷ Brosse, *Les Songes des Hommes Esveillés*, op. cit., II, 2, p. 29 et II, 5, 41.

¹⁹³⁸ *Ibid.*, p. 84-85 et 90.

¹⁹³⁹ Rotrou, *Le Vritable Saint Genest*, op. cit., II, 4, p. 55 et II, 7, p. 59.

communiquaient. De plus, comme le note Anne Surgers, les comédiens du Marais y faisait régner le niveau du garde-corps du troisième rang de loge, c'est-à-dire le paradis, avec le garde-corps du théâtre construit au-dessus du plateau, si bien que tout le lieu théâtral semblait aussi unifié et régi par le garde-corps qui enserrait et faisait fusionner la salle et la scène.

Figure 126



Figure 127



Figure 128



Mais de façon certaine, ce travail montre, surtout, que non seulement Rotrou connaissait parfaitement la pensée scénographique que les pièces métathéâtrales espagnoles comportaient, concernant la figuration de plus en plus ponctuelle du rapport regardant / regardé ainsi que leurs conditions de représentations, mais aussi qu'il était capable de s'en inspirer pour les prolonger et les introduire sur le territoire et les théâtres français. Néanmoins, les similitudes entre les traditions dramaturgiques concernant une représentation de plus en plus irrégulière et effacée du rapport regardant / regardé présentent des limites liées à une spécificité technique ou une coutume sociale qui, cette fois, s'ancre durablement ou se pérennise uniquement dans les théâtres français : l'installation du vrai public sur la scène.

2) De la tradition française du vrai public sur la scène

Depuis les Mystères et surtout l'installation au dix-septième siècle des troupes de théâtre françaises dans d'exiguës salles de jeux de paume comme celle du Marais, l'habitude a été prise de faire face à l'affluence de spectateurs en en plaçant tout simplement une partie sur la scène. En 1637, avec la décision de Montdory de vendre à

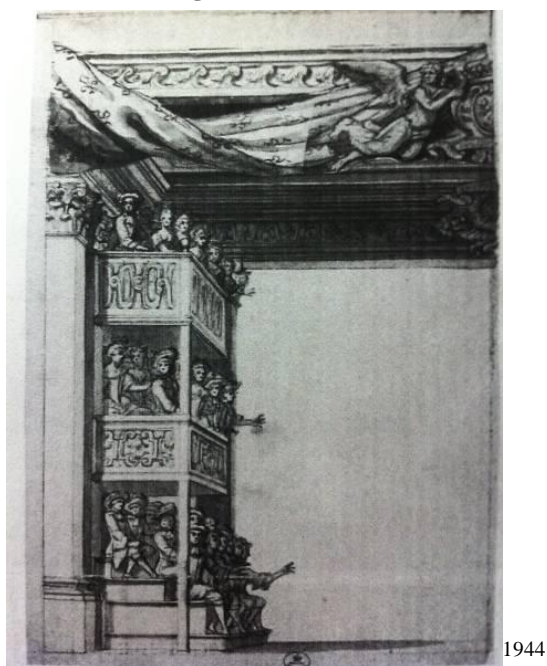
¹⁹⁴⁰ Photographie du corral de comedia d'Almagro en Espagne datant de 1629. http://mediateca.educa.madrid.org/imagen/ver.php?id_imagen=dfoyz3j4ivp19438

¹⁹⁴¹ Photographie de la maquette du jeu de paume du Marais extraite de *Le Théâtre dans le théâtre, L'Illusion comique, op. cit.*, p. 22.

¹⁹⁴² *Ibid.* Zoom sur la vue de la continuité entre le « paradis » et le « ciel », in *ibid.*

part entière ces places pour la première du *Cid*, cette pratique devient quasiment systématique en France. Molière a beau dénoncer cet usage ridicule par la bouche d'Éraste dans *Les Fâcheux* puis par celle d'Acaste dans *Le Misanthrope* et Lully tenter de dissuader les spectateurs de se placer sur le plateau où se produisent les interprètes en doublant le prix de ces places et en les faisant payer un louis d'or au lieu d'un demi-louis, cela ne sert en effet qu'à accroître leur désir « d'y aller pour se faire voir » et de « conter des douceurs aux actrices qui seraient le plus à leur gré¹⁹⁴³ », si bien que cette pratique finit même par s'étendre au Palais Royal, dès 1680. Le dessin suivant de Pierre-Paul Sevin en témoigne.

Figure 129



La proportion de l'espace scénique consacré au véritable public reste cependant très variable selon les salles et les représentations. De réduit et excentré, il peut aussi aller jusqu'à atteindre la moitié de la scène et à l'encercler. La citation suivante d'Adolphe Jullien dans son ouvrage intitulé *Les Spectateurs sur le théâtre* en témoigne :

La scène de la Comédie-Française offrait aux regards, jusqu'au milieu du siècle dernier, un spectacle aussi brillant qu'il était contraire aux exigences de l'action et de la vérité dramatiques. De chaque côté du théâtre, et tenant près du tiers de la scène, étaient rangées des banquettes, places attitrées des gens du bel air, pour qui c'était la mode de se pavaner ainsi, de se donner en spectacle à la salle entière et d'étaler là leurs précieuses personnes¹⁹⁴⁵.

¹⁹⁴³ Jean-Nicolas de Tralage, *Notes et documents sur l'histoire des théâtre de Paris*, Paris, éd. Jacob, 1880, p. 86.

¹⁹⁴⁴ Dessin de Pierre-Paul Sevin représentant des spectateurs sur la scène du Palais Royal entre 1680 et 1689. Extrait du catalogue d'exposition *Dans l'atelier des Menus-Plaisirs du roi : spectacles, fêtes et cérémonies aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Jérôme de La Gorce et Pierre Jugie, Paris, éd. Archives Nationales, 2011, p. 90.

¹⁹⁴⁵ Jullien Adolphe, *Les Spectateurs sur le théâtre*, Paris, éd. A.Détaille, 1875, p. 5.

En Espagne, en revanche, rappelons que dès 1608, un décret interdit sur scène la présence de membres du public¹⁹⁴⁶ si bien que seul le roi, le maire¹⁹⁴⁷, ou un représentant de l'ordre royal appelé le « *Protector* » ou « *Alcalde de Corte* », accompagné parfois de certains gardes auxiliaires¹⁹⁴⁸ chargés de surveiller la représentation, peuvent alors demeurer ponctuellement sur la scène jusqu'à 1630. Encore sont-ils toujours placés de façon isolée et protégée, voire dissimulée sur un coin extrême de la scène. J. E. Varey le prouve en écrivant que : « Lorsque l'heure de la représentation approche, il (= ce membre de l'ordre) doit s'asseoir sur la scène, dans un siège situé à côté du mur du fond¹⁹⁴⁹. » Avec le temps, la profusion des machineries et des décors sophistiqués en vient à contraindre progressivement ces derniers spectateurs espagnols privilégiés de disparaître de la scène pour regagner la salle¹⁹⁵⁰. Dès lors, quand des auteurs décidaient à l'image de Calderón et Corneille, d'effacer la présence de spectateurs intérieurs devant la pièce enchâssée, cela n'avait pas du tout les mêmes conséquences de part et d'autre des Pyrénées. Alors que sur la scène espagnole, plus rien ne matérialisait le rapport regardant / regardé, sur la scène française des spectateurs réels l'incarnaient toujours et l'exhibaient même, très voire trop ostensiblement !

Néanmoins cette différence fut peut-être moins vue par nos dramaturges comme une contrainte que comme une source de possibilités scénographiques supplémentaires pour exprimer le rapport regardant / regardé impliqué par les jeux spéculaires. Face à cette situation et cette particularité nationale, ils pouvaient choisir ou bien d'accentuer la

¹⁹⁴⁶ « Parece ser que en los primeros años de los teatros comerciales de Madrid, al igual que en la Inglaterra isabelina, se permitía en algunos miembros privilegiados del público sentarse en el escenario. En 1608, según los reglamentos de los teatros publicados en aquel año por orden del Protector (nombrado a su vez por el Consejo Real), no se permitía que, aparte de los actores, hubiera nadie en el escenario ni se colocaran en él sillas o bancos para miembros del público », écrit en effet J. E. Varey in *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el signo de oro*, op.cit., p. 172. Nous traduisons : « Il semblerait que dans les premières années des théâtres commerciaux de Madrid, de même que dans l'Angleterre élisabéthaine, on permettait à certains membres privilégiés du public de s'asseoir sur scène. En 1608, selon les règlements des théâtres publiés par le Protecteur (nommé à son tour par le conseil royal) à part les acteurs, personne et donc aucun membre du public n'était autorisé à s'asseoir sur la scène ou à y placer des chaises et des bancs ». Voir aussi J. E. Varey y N. D. Shergold, *Fuentes para la historia del teatro en España, III. Teatros y comedias en Madrid: 1600-1650. Estudio y documentos*, Londres, éd. Tamesis, 1971, p. 49.

¹⁹⁴⁷ Voir sur ce point le récit de Voyage de Cosme de Médicis en Espagne où il raconte une représentation théâtrale madrilène de novembre 1668 et mentionne la présence du maire sur une chaise sur la scène, in *Viaggio fatto in Ispagna dal Serenissimo Principo Cosimo di Toscana raccolte dal marchese Filippo Corsini*, cité par Angel Sanchez Rivero et Angela Mariutti de Sanchez Rivero, in *Viaje de Cosme de Medicis por España y Portugal (1668-1669)*, Madrid, éd. Suc de Rivadeneyra, 1933, p. 110, N.1.

¹⁹⁴⁸ Les règlements des théâtres ne mentionnent pas la présence de ces auxiliaires, néanmoins un décret Royal de 1638 indique que les Protectores étaient accompagnés d'alcuazils.

¹⁹⁴⁹ Traduit de: « Cuando se acerca la hora de la representación ha de sentarse en el escenario, en una silla colocada cerca de la pared del fundo », J. E. Varey, *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el signo de oro*, op. cit., p. 173.

¹⁹⁵⁰ Voir Antonio Martínez Salazar, *Colección de memorias y noticias del gobierno general*, Madrid, éd. Antonio Sanz, 1764, p. 462-463.

tradition cervantine de figuration constante du rapport regardant / regardé en faisant figurer sur la scène – de façon séparée ou unie – le public réel et le public fictif ; ou bien encore, et surtout, de passer à une forme plus symbolique en substituant complètement au public fictif le public réel. N'est-ce pas d'ailleurs à ce type de remplacement pur et simple que songe déjà Gougenot lorsqu'il ne prend pas la peine de mentionner l'existence d'un public intérieur dans sa *Comédie des comédiens* ? N'est-ce pas aussi ce glissement vers un effacement total du public intérieur que Scudéry suggère lorsqu'il fait finalement s'adresser son spectateur interne, Mr de Blandimare, à son double qu'est le public réel en disant : « Il ne vous est pas difficile de remarquer par la satisfaction que tesmoignent nos spectateurs que je ne vous ay pas esté du tout inutile¹⁹⁵¹ » ? En jouant, quelques années plus tard, dans le prologue des *Fâcheux*, un marquis ridicule qui a une conversation avec une actrice faisant aussi une marquise ridicule placée au milieu de l'assemblée dans la salle¹⁹⁵², Molière confirme, en tout cas explicitement, que la pensée scénographique française sait et surtout aime se jouer de sa tradition du vrai public sur scène ainsi que de ses possibilités de fusion. Il montre qu'elle se plaît à proposer des variations allant finalement vers une abstraction et un symbolisme toujours plus grands dans l'expression du rapport / regardant regardé impliqué par les jeux de spécularité.

Ainsi malgré les similitudes apparentes dans la figuration du public intérieur dans les mises en œuvre matérielles et les représentations scéniques des pièces spéculaires hispaniques et françaises, on note une nouvelle fois une différence de pratique importante entre ces deux traditions dramaturgiques. Au moment où l'Espagne du Siècle d'Or, comme l'Italie d'ailleurs, a rejeté l'usage des spectateurs réels sur la scène, étonnamment, la France, fait fi de son carcan de règles théoriques et le pratique encore largement, pour le plus grand plaisir de nos dramaturges qui en usent et en abusent pour redoubler ou, plus souvent, pour figurer symboliquement le rapport regardant / regardé de leurs pièces spéculaires. Paradoxalement, de par les conditions historiques des théâtres français du Grand Siècle et de par les indications de ses dramaturges, en jouant pour rappeler constamment la nécessité d'un regard actif du spectateur dans les mises en scène, le noble et mondain public du théâtre français finit soudain par être plus proche de la scène et peut-être même plus impliqué dans la représentation que son voisin hispanique plus populaire.

¹⁹⁵¹ Scudéry, *La Comédie des comédiens*, op. cit., V, 4, p. 53.

¹⁹⁵² Voir sur ce sujet G. Baspst, « La décoration théâtrale à la cour de Louis XIV », in *Gazette des Beaux-Arts*, 1892, t. I., p. 488.

Au diable donc l'idée d'une pensée scénographique métathéâtrale classique française inexistante, ignorant la salle et enfermant le public dans une terrible et docile passivité ! Entre les jeux de présence alternative, les mouvements de leurs publics intérieur inspirés des modèles espagnols et enfin les variations entre séparation et fusion des spectateurs feints et véritables, nos dramaturges du Grand Siècle esquissent au contraire une poésie scénographique si dynamique et nuancée de la relation regardant / regardé qu'elle va se pérenniser.

B) JEUX DE LA MODERNITÉ SCÉNOGRAPHIQUE FRANÇAISE AVEC SA PROPRE TRADITION FIGURATIVE

Bien qu'au dix-huitième siècle la Comédie-Française et les théâtres français cessent progressivement de mettre en place des banquettes sur la scène pour les gens à la mode, bien que les acteurs, de leur côté, reconnaissent l'avantage de l'abandon de cet usage embarrassant pour leur jeu et pour leurs déplacements, nos dramaturges et metteurs en scène du vingtième siècle s'efforcent d'élaborer des stratagèmes ou subterfuges pour continuer à faire figurer ponctuellement le public interne sur scène ou pour le mettre en valeur et y mêler le véritable public.

1) La mise en valeur de la présence du public intérieur sur la scène : sous le signe de la variété

Même lorsque dans les textes classiques, la présence ou la participation du public fictif à l'action dramatique enchâssée semble effacée ou fort réduite et qu'aucune didascalie n'indique les réactions et commentaires du spectateur face au spectacle auquel il assiste, les metteurs en scène modernes ne le négligent plus et s'attachent à lui laisser un espace scénique minimum (sur un côté de la scène par exemple), pendant que le spectacle enchâssé occupe tout le plateau et concentre toute l'attention de la salle. La disposition d'Argan lors du second intermède¹⁹⁵³ du *Malade imaginaire* dans la mise en scène de Claude Stratz en atteste.

¹⁹⁵³ Soulignons aussi le fait que dans cette mise en scène les intermèdes moliéresques sont joués, ce qui était rarement le cas dans les précédentes réalisations scéniques du vingtième siècle qui supprimaient donc une part importante des jeux spéculaires de cette pièce.

Figure 130



À l'inverse, lorsque le rôle du public intérieur est un peu plus conséquent dans l'économie des pièces du Grand Siècle, lorsqu'il intervient et ponctue de ses remarques l'action enchâssée comme dans *L'Illusion comique* par exemple, les metteurs en scène modernes le disposent dans une partie plus visible de l'espace scénique. Ainsi, dans leur mise en scène de cette pièce, G. Strehler puis plus tard É. Vigner ne placent pas Pridamant à la place dite « du Prince » ou sur une zone latérale de la scène, comme le fait Marion Bierry, mais au contraire à proximité immédiate des comédiens et même au premier plan de l'aire de jeu ce qui permet de rendre la relation de Pridamant à Clindor ainsi que la participation de ce premier à l'action cadre sensibles au spectateur.

Figure 131



¹⁹⁵⁴ Mise en scène du *Bourgeois Gentilhomme* de Molière par Claude Stratz à la Comédie-Française, en 2001. Capture d'écran d'une vidéo disponible en ligne :

<https://www.google.com/url?url=http://www.youtube.com/watch%3Fv%3DFUNYAtw8b1E&rct=j&sa=X&ei=rglQUdmgM8Tfsgag24DwBQ&ved=0CE4QuAIwBA&q=claude+stratz+malade+imaginaire&usg=AFQjCNEkQHxQcy4PLumzJJ1NNpixTYxVhA&cad=rja>

¹⁹⁵⁵ Mise en scène de *L'Illusion comique* de Corneille par Marion Bierry, Théâtre Hébertot, Paris, 2007. Photographie extraite de *Le Théâtre dans le théâtre, L'Illusion comique*, op. cit., p. 44.

Figure 132



1956



1957

Figure 133

Lorsque la fonction instrumentale du public est considérable, comme dans *Le Vérable Saint Genest*¹⁹⁵⁸, les metteurs en scène français modernes lui consacrent enfin naturellement une très grande partie de l'espace scénique pouvant même atteindre la moitié de la scène. Tel est le cas de la mise en scène de A. Steiger.

Figure 134



1959

*public interne**acteurs*

¹⁹⁵⁶ Mise en scène de *L'Illusion comique* de Corneille par G. Strehler à l'Odéon, en 1984. Extrait de *Les Voies de la création théâtrale*, 16, *op. cit.*, p. 331.

¹⁹⁵⁷ Mise en scène de *L'Illusion comique* de Corneille par É. Vigner au CDDB-Théâtre de Lorient, en 1996. Extrait de *Les Voies de la création théâtrale*, 16, *op. cit.*, p. 331.

¹⁹⁵⁸ Rappelons que les interruptions et les commentaires du public sont très fréquents dans la pièce de Rotrou.

¹⁹⁵⁹ Mise en scène du *Vérable Saint-Genest* de Rotrou par A. Steiger à la Comédie-Française, 1988. Photographie de Joël Malerba extraite des archives de la Comédie-Française.

Contre toute attente, certains metteurs en scène vont même plus loin encore et s'attachent parfois à accentuer le rôle prépondérant du public intérieur de ces pièces classiques en le plaçant cette fois non plus seulement aux côtés ou à égalité des comédiens mais à leur place, en plein centre de l'espace scénique ! Ainsi, en 2003, dans sa mise en scène du *Véritable Saint Genest*, Christophe Gloeckner, place le public intérieur assis en demi-cercle au centre de la scène en réduisant ainsi considérablement la place dédiée aux acteurs. Dix ans auparavant, lorsqu'il monte *L'Impromptu de Versailles*, J. L. Boutté place aussi un temps (souligné par un long silence) les spectateurs intérieurs que sont devenus les comédiens en plein centre de la scène.



Figure 135

Mieux encore dans son adaptation déjà citée de *La vida es sueño*, la compagnie du Théâtre du Marché aux Grains décide non seulement de placer les spectateurs internes de la fiction au milieu de la scène mais aussi de les faire se déplacer et surtout se démultiplier. Ainsi, qu'ils soient de dos ou de face, on voit sur les photographies suivantes, qu'ils envahissent et monopolisent aussi progressivement l'intégralité de la scène.

Figure 136



Figure 137

¹⁹⁶⁰ Mise en scène de *L'Impromptu de Versailles* de Molière par Jean-Luc Boutté à la Comédie-Française, en 1993. Photographies de Marc Enguerand extraites des archives de la Comédie-Française.

¹⁹⁶¹ Mise en scène de *La vida es un sueño* de Calderón par Pierre Diependaële, sous le titre *Notre vie est un songe*, en 2008 au Théâtre de Buxwiller. Photographie disponible en ligne :

<http://www.theaboux.eu/index.php?prod=5&img=5>

¹⁹⁶² *Ibid.*

Néanmoins dans sa mise en scène au Théâtre 13 de *La vida es sueño*, William Mesguich préfère finalement accroître la place et le rôle du public intérieur en usant non pas d'acteurs supplémentaires et de leurs déplacements mais des nouvelles technologies. Comme le rappelle l'affiche ci-dessous, il insère en effet habilement d'un côté de la scène des écrans vidéos sur lesquels Basyle zappe pour revoir des scènes du passé et surtout pour épier son fils situé alors en captivité dans une cage en verre ou en plexiglas, de l'autre côté du plateau, exactement comme si celui-ci était filmé par une caméra de surveillance.

Figure 138



1963

Ainsi, W. Mesguich matérialise et même accentue-t-il aussi parfaitement la relation regardant / regardé présente dans la pièce aurique tout en nous montrant qu'au fil des siècles l'attention des hommes de scènes à la corporéité des spectateurs intérieurs et à leurs mouvements, a considérablement évolué. Entre le corps des spectateurs intérieurs des mises en scène cervantines du Siècle d'Or installé rustiquement à même le sol et en plein air, le corps des spectateurs du Grand Siècle cornéliens et moliéresques placé sur de confortables banquettes sur la scène ou lové dans des fauteuils dans une salle de plus en plus italienne et enfin le corps partiellement délocalisé et médiatisé par une disposition

¹⁹⁶³ Mise en scène de *La vida es sueño* par Daniel Mesguich au Théâtre 13, en 2010. Photographie disponible en ligne : http://www.centre-presse.fr/images/articles/800x600_94564.jpg

cybernétique et technologique à la Mesguich, il va sans dire que, dans les mises en scène modernes et post-modernes¹⁹⁶⁴, le traitement corporel du public fictif est en effet de plus en plus important, de plus en plus minutieux et surtout de plus en plus dématérialisé ou virtualisé.

Loin de rester à l'écart de ce retour à la tradition figurative des représentations auriques et classiques, les dramaturges français modernes agissent aussi en s'attachant à accroître dans leurs textes le nombre de didascalies attestant de la présence d'un public intérieur sur scène. Dans son adaptation du *Retablo de las Maravillas*, par exemple, J. Prévert ajoute une didascalie explicite qui précise d'emblée que le public intérieur est et va certainement demeurer sur la scène théâtrale pendant la représentation enchâssée. « *Devant cette modeste scène, des bancs et des chaises sont rangés*¹⁹⁶⁵ », lit-on en effet. Ensuite, il ajoute une indication concernant la différence de niveau social des membres de son public : « *Une très jeune et très vieille et très souriante femme fatiguée. Debout, à l'écart, et qui n'a pas eu les moyens de payer sa place*¹⁹⁶⁶. » Puis, il multiplie les indications scéniques décrivant les mouvements du public fictif. Au simple « *tous se couchent à terre*¹⁹⁶⁷ » de Cervantès répondent en effet tout un cortège d'expressions marquant les déplacements du public interne : « *La plupart se couchent*¹⁹⁶⁸ » ; « *Elles se dressent et crient*¹⁹⁶⁹ » ; « *Il la jette à terre tout simplement et très brutalement*¹⁹⁷⁰ » ; « *Plusieurs vieillardes affolées, grimpant sur leurs chaises*¹⁹⁷¹. » Enfin, le nombre de didascalies implicites tendant à insister sur la proximité du public interne avec le retable s'accroît considérablement. Un sous-préfet s'exclame d'abord : « Tenez, voici la meilleure place, ma chère âme, j'ai tenu à vous la réserver¹⁹⁷². » Juana lui répond : « Oh je m'assois n'importe où, je suis si lasse, si fatiguée¹⁹⁷³... » tandis qu'un vieillard conclut : « J'aime mieux me placer le plus près possible¹⁹⁷⁴. »

¹⁹⁶⁴ Sur la question de la postmodernité scénographique, on pourra aussi se reporter aux ouvrages de P. Pavis et notamment à son superbe article, « L'héritage classique du théâtre post-moderne », in *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, Fall, 1988, p. 217-232.

Disponible en ligne : <https://journals.ku.edu/index.php/jdtc/article/download/1707/1671>

¹⁹⁶⁵ J. Prévert, *Le Tableau des Merveilles*, op. cit., p. 284.

¹⁹⁶⁶ *Ibid.*, p. 284.

¹⁹⁶⁷ Cervantès, *Le Retable des Merveilles*, op. cit., p. 800.

¹⁹⁶⁸ J. Prévert, *Le Tableau des Merveilles*, op. cit., p. 291.

¹⁹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁹⁷⁰ *Ibid.*, p. 292.

¹⁹⁷¹ *Ibid.*, p. 294.

¹⁹⁷² *Ibid.*, p. 284.

¹⁹⁷³ *Ibid.*

¹⁹⁷⁴ *Ibid.*

Lorsqu'il monte une adaptation de la pièce en 2010, Bernard Martin parvient très habilement à traduire scénographiquement ce travail d'accentuation sur la figuration du rapport regardant / regardé effectué par J. Prévert. De fait, il choisit non seulement de faire se déplacer les spectateurs internes selon les indications du texte mais aussi de les faire évoluer depuis les extrémités jusqu'au centre de la scène et de repousser à l'inverse jusqu'aux extrémités les acteurs de la pièce enchâssée. Sous nos yeux s'esquisse ainsi un magnifique ballet incarnant poétiquement la réflexion et surtout l'évolution que propose la pensée prévertienne concernant l'expression de la relation regardant / regardé inhérente à la pièce cervantine.

Figure 139



1975

Encore n'est-ce rien face au texte de *La Soif et la Faim*, où l'on assiste cette fois à une véritable hypertrophie des didascalies explicites et implicites indiquant la position ainsi que les déplacements précis du public intérieur sur la scène durant toute la représentation enchâssée. En témoigne cette didascalie atteignant plus de quinze lignes :

D'autres frères arrivent figurant des spectateurs. Deux d'entre eux portent un fauteuil et une estrade sur laquelle ils installent Jean comme au théâtre. Les autres, en spectateurs plus modestes, s'assoient d'un côté et de l'autre de Jean sur des chaises qu'ils ont apportées. Ils regardent fixement, immobiles, du moins au début. Au commencement du jeu qui va suivre, ils enlèvent leur capuchon et découvrent leurs visages ternes. Réflecteurs rouges sur les moines du côté Tripp ; les autres moines sont vêtus de noir côté Brechtoll. Chaque groupe séparément, tandis que l'autre ne bouge pas, approuve par des applaudissements rythmés, aux moments cruciaux, par des mouvements collectifs, rythmés aussi, par des mimiques appropriées les paroles de Tarabas adressées à l'un et l'autre des prisonniers¹⁹⁷⁶.

Un peu plus loin, enfin, certaines didascalies précisent la position géographique de ces spectateurs internes en mentionnant même des gradins¹⁹⁷⁷ sur lesquels ils seraient placés, et

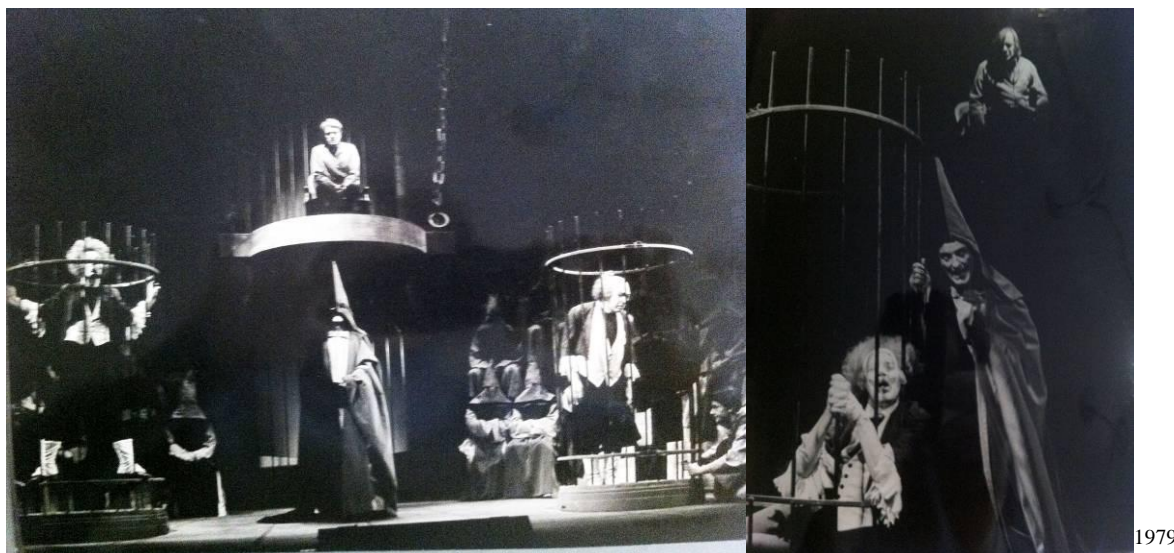
¹⁹⁷⁵ Mise en scène du *Tableau des Merveilles* de J. Prévert d'après un intermède de Cervantès par Bernard Martin au Théâtre de Oiseaux à Mantes la Jolie, en 2010. Photographies disponible en ligne : <http://www.theatredesoiseaux.fr/photos.php?spec=1001>

¹⁹⁷⁶ E. Ionesco, *La Soif et la Faim*, op. cit., p. 865.

¹⁹⁷⁷ « Les gradins disparaissent également », *ibid.*, p. 888.

donc judicieusement mis en valeur dans l'espace scénique. On comprend donc mieux pourquoi dans sa mise en scène de la pièce, Jean-Marie Serreau prenait, comme le montrent les photographies ci-dessous, le parti de surélever aussi nettement l'estrade où doit initialement se trouver Jean¹⁹⁷⁸.

Figure 140



Cette technique consistant à exploiter la dimension verticale de la scène pour figurer non plus l'espace dévolu à la pièce intérieure mais au contraire et / ou plus précisément son public et la relation regardant / regardée s'avère être fort répandue dans les textes et sur la scène française du vingtième siècle. Quelques années auparavant, rappelons que dans leur *Impromptu de Paris*, Giraudoux puis Jouvet font également monter le public intérieur incarné par Robineau dans une gloire¹⁹⁸⁰ exhibant son statut de voyeur de la représentation enchâssée et que deux ans plus tard dans *Les Nègres*, dès sa didascalie liminaire, J. Genet, invite aussi, nous le savons bien désormais, à ce que sa Cour s'installe sur une galerie surplombant la scène¹⁹⁸¹. Les photographies de scène suivantes d'une des premières

¹⁹⁷⁸ Voir aussi la partie de notre étude intitulée *Réappropriation à la française des dispositifs verticaux ?*

¹⁹⁷⁹ Mise en scène de *La Soif et la Faim* de E. Ionesco par Jean-Marie Serreau à la Comédie-Française en décembre 1966. Photographies de J. Pourchot extraites des archives de la Comédie-Française.

¹⁹⁸⁰ « On amène la gloire ; La petite Vera y installe Robineau. La gloire s'élève avec quelque peine », Giraudoux, *L'Impromptu de Paris*, op. cit., scène 4, p. 701. Voir aussi l'illustration située dans la partie la partie de notre étude intitulée *Réappropriation à la française des dispositifs verticaux ?*

¹⁹⁸¹ Rappelons tout de même cette didascalie liminaire significative : « Des rideaux de velours noir ; Quelques gradins avec paliers de différents plans, à droite et à gauche. L'un d'eux, très au fond vers la droite, est plus élevé. Un autre allant jusqu'aux cintres, et semblable plutôt à une galerie, fait le tour de la scène. C'est là qu'apparaîtra la COUR [...] Soudain, sur la plate-forme en haut à gauche, entre la Cour », in J. Genet, *Les Nègres* op. cit., p. 478.

réalisations américaines de la pièce illustrent combien cette disposition verticale lui permet habilement de mettre en valeur le public intérieur.

Figure 141



Ceci est encore plus frappant dans l'adaptation de cette pièce proposée à l'Opéra de Lyon en 2004 par Michaël Levinas et Stanislas Nordey. En choisissant, dès le lever de rideau, non seulement de placer en hauteur le public des blancs, comme le souhaite J. Genet, mais aussi, et surtout, de le démultiplier en lui faisant encercler avec autorité tout le pourtour de la scène, leur dispositif scénique traduit et accroît habilement l'importance donnée par l'auteur, dès la didascalie liminaire, à la verticalité dans l'expression du rapport regardant / regardé des jeux de specularité.



Figure 142

¹⁹⁸² Mise en scène des *Nègres* de J. Genet, le 4 mai 1961, par Sidney Bernstein, George Edgar et André Grégory à St. Mark's Playhouse à New York. Photographies extraites de *The blacks : A clown Show by Jean Genet*, New York, ed. Grove Press, 1960, p. 20 et p. 61.

¹⁹⁸³ Adaptation des *Nègres* de J. Genet par Michaël Levinas et mise en scène par Stanislas Nordey à l'Opéra de Lyon, en 2004. Photographie disponible en ligne : http://www.altamusica.com/wpic/negres_lyon_2.jpg

Il décuple également le jeu d'échange de regards verticaux entre acteurs et public intérieur que J. Genet invite d'ailleurs aussi à utiliser pour figurer ponctuellement le rapport regardant / regardé de son théâtre à son miroir, lorsqu'il écrit un peu plus loin :

*Toute la Cour disparaît, quittant l'estrade, où Diouf, toujours masqué, reste seul. D'abord il hésite, puis timidement, il s'approche de la balustrade et regarde en bas. Pendant 4 à 5 minutes la Cour aura disparu dans la coulisse. Tout le monde attend anxieux. Enfin, Bobo lève la tête. Elle aperçoit Diouf, penché à la balustrade et qui les regarde*¹⁹⁸⁴.

Ainsi, au vingtième siècle, comme les metteurs en scène face aux textes classiques, les dramaturges français ne se contentent pas de conserver sur scène la présence traditionnelle et souvent constante d'un public intérieur pour figurer la relation regardant / regardé impliquée par leurs jeux de specularité. Ils s'efforcent aussi de la souligner ou de l'exhiber grâce à ce que l'on peut nommer une hypertrophie didascalique, créant de nouveau jeux et dynamismes scénographiques autour de la verticalité qu'enrichissent parfois encore habilement certaines réalisations. Néanmoins, là où la volonté des hommes de scène modernes de prolonger la tradition scénographique française classique se révèle surtout, c'est dans leurs tentatives pour faire remonter le véritable public sur la scène, aux côtés de ce public fictif.

2) Le retour aux jeux de fusion symboliques ou réels des deux publics

Déjà dans *L'Impromptu de Paris*, Giraudoux semble inviter à ce jeu lorsqu'il fait passer ce double du public qu'est le spectateur interne Robineau de la salle à la scène¹⁹⁸⁵. Quelques années plus tard, dans sa mise en scène de *L'Illusion comique*, Marion Bierry réexploite et prolonge cette technique en faisant en sorte que dès le début, le spectateur interne Pridamant (incarné par une femme¹⁹⁸⁶ !) surgisse aussi de la salle et se dirige vers la scène où l'attend un homme masqué. Comme dans l'œuvre giralducienne, l'espace de la salle et celui de la scène sont ainsi tous deux exploités et la tradition de la juxtaposition ou de la fusion des deux publics sur la scène rappelée.

Mieux encore, dans *Les Nègres*, J. Genet indique explicitement qu'une des spectatrices ou des spectateurs réels cette fois, doit monter sur scène aux côtés du public interne : « Il

¹⁹⁸⁴ J. Genet, *Les Nègres op. cit.*, p. 521.

¹⁹⁸⁵ « Il y a quelqu'un dans la salle » dit Vera juste avant que Robineau ne s'exclame « On m'a fait monter sur la scène », in Giraudoux, *L'Impromptu de Paris, op. cit.*, scène 1, p. 677 et scène 3, p. 680.

¹⁹⁸⁶ C'était aussi le cas dans la mise en scène d'Arlette Téphany.

*s'adresse directement au public, jusqu'à ce qu'un spectateur monte sur la scène et prenne le crochet des mains du Masque*¹⁹⁸⁷. » Dès lors, sans hésitation, lorsqu'il monte le *Balcon*, V. Garcia installe sur les hauteurs de la scène le public réel. Dans sa réalisation, la pièce se joue en effet dans un tunnel d'acier et de plastique long d'une vingtaine de mètres, autour duquel le véritable public est disposé sur des balcons. De plus, grâce à des échelles métalliques les acteurs montent ou descendent régulièrement d'une de ces plates-formes surélevée à l'autre, si bien que, dans cette pièce aussi désormais, les spectateurs intérieurs comme Irma, se retrouvent bien souvent sur le même plan ou dans la même position que le public réel. V. Garcia renoue donc magistralement avec la tradition du mélange ou de la fusion des deux publics (le véritable et le feint) sur la scène et se plaît même à le souligner en comparant son dispositif à une colonne vertébrale dont le public constitue les vertèbres et la pièce, la moelle.

Séduits par cette stratégie mélangeant et renversant les rapports entre spectacle, spectateur feint et spectateur véritable, G. Strehler puis L. Pasqual la réemploient partiellement en plaçant encore les spectateurs réels sur la scène réservée aux acteurs de la pièce métathéâtrale. De même, avec sa mise en scène de *Madras la nuit où*, au théâtre de l'Épée de Bois, en 1977, Lucien Attoun confirme à son tour le pouvoir de séduction ou la pérennité de ce retour à cette technique scénographique française en introduisant ses spectateurs réels par petits groupes de quatre sur la scène réelle où les acteurs jouent leurs jeux spéculaires. À l'entrée, un comédien guide ces premiers à l'aide d'une lampe torche jusqu'aux fauteuils du salon où se trouvent déjà certains personnages / spectateurs de la pièce enchâssée. De façon plus statique et plus suggestive mais tout aussi efficace, dans sa mise en scène de *L'Illusion comique*, Jovet propose de multiplier les spectateurs intérieurs placés, côté cour et côté jardin, dans des loges en tout point conformes à celles qui figurent aux extrémités de la salle de la Comédie-Française. Ainsi joue-t-il à son tour explicitement sur la confusion entre public feint et public réel. Dans un article du *Jour*, Pierre Lièvre évoque aussi son habile utilisation de costumes noir et blanc pour les spectateurs intérieurs permettant d'accentuer cet effet de miroir en les faisant ainsi apparaître véritablement comme les négatifs photographiques ou les doubles fantomatiques du public réel : « Un théâtre à lustres et à chandelles arrivait du fond de la scène et

¹⁹⁸⁷ J. Genet, *Les Nègres*, op. cit., p. 511.

rejoignait ses avant-scènes, garnies d'un public blanc et noir qui suggérait un dix-septième siècle spectral¹⁹⁸⁸ », écrit-il en effet.

Figure 143



1989

Pour rétablir le traditionnel mélange des spectateurs réels et fictifs, certains hommes de scènes français préférèrent utiliser une stratégie inverse et s'inspirer plutôt du modèle moliéresque visant à déplacer de façon suggestive, non pas les spectateurs sur la scène, mais les acteurs jouant le public intérieur, dans la salle du théâtre ! Dès le début du vingtième siècle en effet, Gémier, le directeur du Théâtre Antoine, tente de modifier le rapport entre scène et salle en abolissant la rampe. Puis, il décide de relier les deux espaces par quelques marches qu'il dispose comme des gradins de cirque. Enfin, et surtout, il projette de faire surgir au milieu du public réel, les acteurs et *a fortiori* ceux jouant le public intérieur.

Riche de ces réflexions et de sa connaissance des conditions de représentations classiques ou des nombreuses interactions qui y avaient lieu entre salle et scène¹⁹⁹⁰,

¹⁹⁸⁸ Pierre Lièvre, « À la Comédie-Française, *L'Illusion de Corneille* », in *Le jour*, 16 février 1937, *op. cit.*, p. 6.

¹⁹⁸⁹ Mise en scène de *L'Illusion comique* de Corneille par Juvet à la Comédie-Française, en 1937. Photographie extraite de *ibid.*

¹⁹⁹⁰ « Pour bien comprendre une pièce de théâtre, il faut la replacer dans son époque [...]. Mais plus que le jeu des acteurs, que la masse et l'âme du public, il importe à qui veut la ressusciter d'évoquer l'aire où se cristalliserait la forme de son impulsion, où ces deux pôles sensibles que sont la scène et l'auditoire se disputèrent la place, refluèrent l'un vers l'autre, cherchant instinctivement la forme qui convenait le mieux à leur perpétuelle pénétration », dit en effet Juvet in « Le théâtre et la Scène », in H. Gouhier, *L'Essence du théâtre précédé de quatre témoignages par Georges Pitoëff, Charles Dullin, Louis Juvet, Gaston Baty*, Paris, éd. Plon, coll. « Présence », 1943, p. V-VI.

Jouvet établit plusieurs variantes d'une salle de théâtre qu'il qualifie de « totale » dans laquelle les comédiens, et notamment ceux qui jouent le public de nos pièces enchâssées, sont toujours situés dans la salle auprès des spectateurs réels. Sur les quatre premiers dessins situés sur la page suivante, on voit en effet que dans le premier projet de « salle totale » quatre côtés du théâtre sont occupés par des gradins où figurent des plates-formes surélevées qui font fonction de parascènes et qui étendent le dispositif scénique du centre du rectangle vers les angles parmi les spectateurs réels.

De même, dans son projet de salle publique de 1922, on voit sur la cinquième image que Jouvet prévoit en plus du rectangle central et des scénettes ou tours d'angles, une galerie parcourant tout le rectangle du lieu théâtral au-dessus des gradins. Il propose donc un espace supplémentaire qui non seulement démultiplie encore verticalement l'aire de jeux en faisant « d'un seul lieu dramatique, trois lieux dramatiques », à l'instar des formes de décors simultanés de l'époque arique et baroque, mais qui renoue aussi avec la tradition française de la confusion salle / scène et des acteurs dans la salle.

Son projet restitué, un peu plus loin encore, en figure 145, s'inspirant fortement du modèle de cirque qui avait déjà séduit Max Reinhard à Berlin ou Gémier à Paris, présente quant à lui une piste de cirque ou de théâtre entourée par des gradins pouvant aussi servir d'aire de jeu et de parterre pour les spectateurs réels et fictifs. Ici encore, comme au temps de Molière, la scène semble donc gagner la salle.

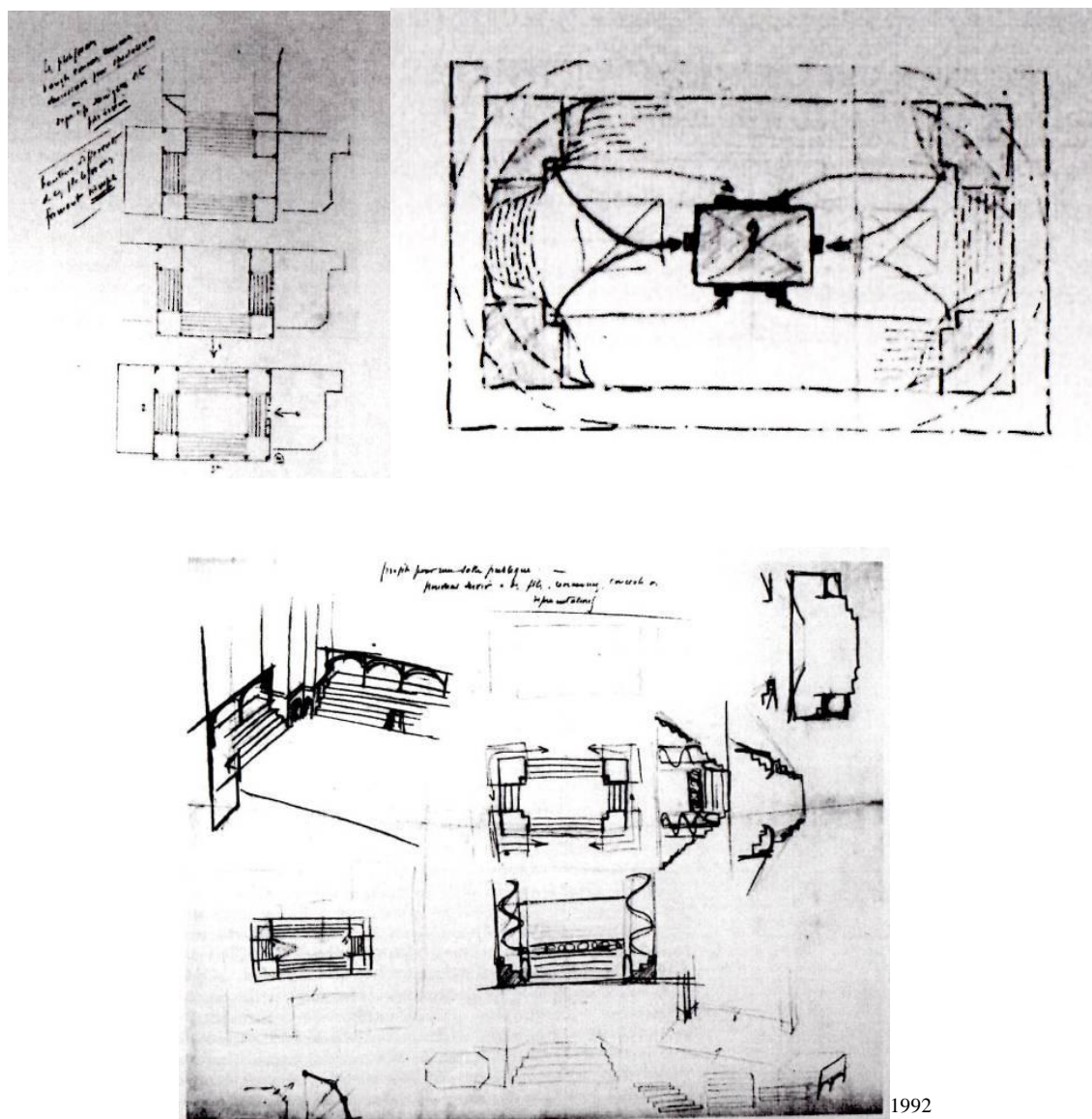
Enfin, recherche audacieuse, s'il en est pour l'époque¹⁹⁹¹, Jouvet invente un projet de « salle pivotante ». Dans celui-ci, deux plates-formes amovibles, occupant parfois les petits côtés latéraux du théâtre en forme de rectangle et constituant alors en plein dans la salle deux galeries latérales destinées aux comédiens, peuvent « pivoter » de part et d'autre de la scène, de sorte que l'un des praticables est alors situé au-dessus des gradins et peut accueillir des spectateurs fictifs, tandis que l'autre est placé symétriquement derrière la scène et peut faire accueillir aussi bien la salle fictive de nos pièces métathéâtrales que des spectateurs réels.

Dans une ultime variante du projet visible sur les deux dernières images, Jouvet décide même de donner à cette salle pivotante une forme circulaire et de placer sous les plates-formes surélevées, une série d'arcades permettant l'accès à la scène et la salle. Tout comme l'utilisation de ses Jouvets qui unifient par leurs éclairages la salle et la scène, tout

¹⁹⁹¹ De fait, si les Allemands expérimentent les scènes pivotantes dès les premières décennies du siècle, le principe d'une salle pivotante ne sera proposé qu'en 1925 dans le premier projet non réalisé des Perret pour le Théâtre de l'exposition internationale à Paris.

comme ses galeries latérales déplaçables, la forme en éperon du proscenium, avec des gradins concentriques se déployant tout autour, favorise donc encore un rapprochement physique entre faux et véritable public et une communication plus étroite entre comédiens et auditoires.

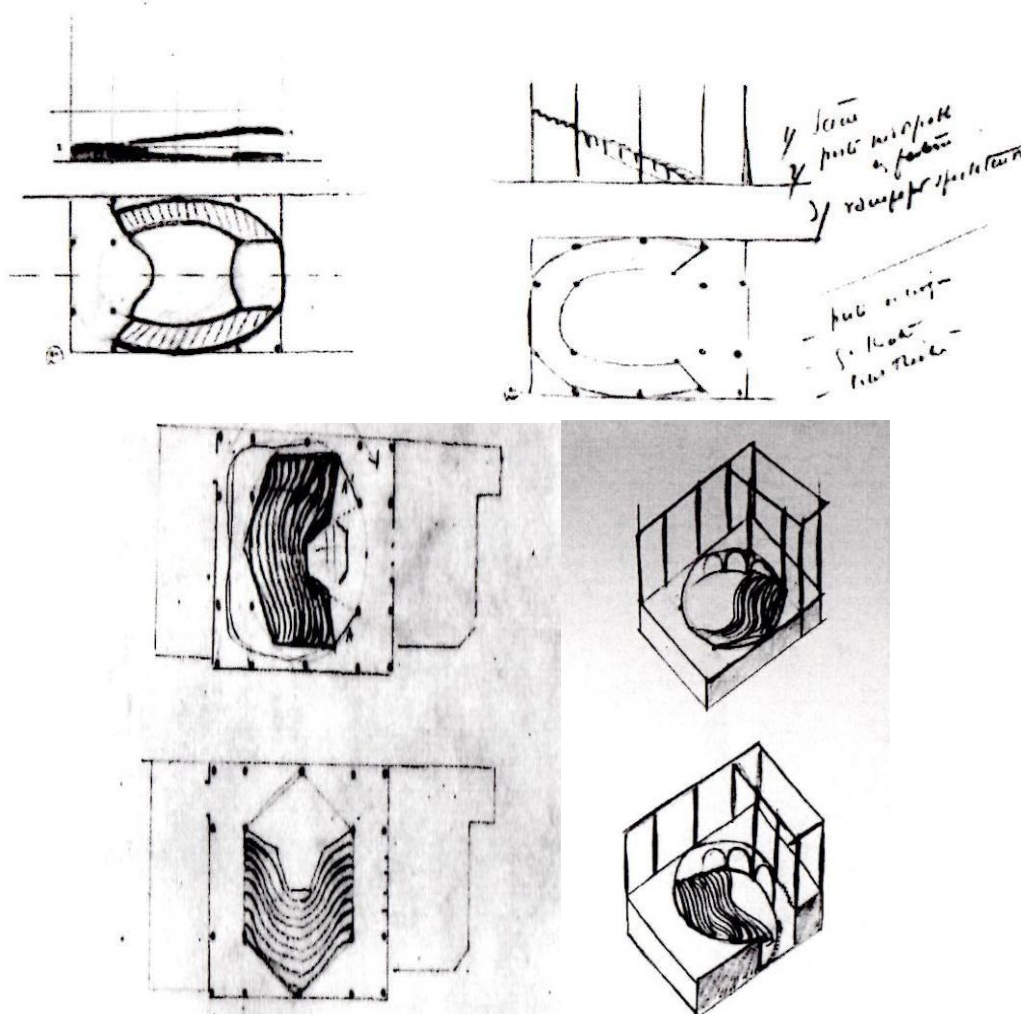
Figure 144



1992

¹⁹⁹² Deux projets de « salle totale » et un projet de « salle publique » de Jouvet. Extraits de D. Pauly, *La rénovation scénique en France : théâtre années 20*, op. cit., p. 112-113.

Figure 145



1993

Dès lors, quelques années plus tard, au théâtre des Arts, G. Pitoëff passe à la pratique et installe vraiment ses acteurs figurants les spectateurs intérieurs dans la salle aux côtés des spectateurs réels puisqu'ils occupent les fauteuils d'orchestre et les loges latérales¹⁹⁹⁴. De même en 1924, au Studio des Champs Élysées, Baty utilise la loggia latérale de la salle pour y faire apparaître les comédiens, en costumes dell'arte, au-dessus du public et des spectateurs réels¹⁹⁹⁵. Lorsqu'il monte une pièce d'Evreinoff¹⁹⁹⁶, Dullin va même encore plus loin et place les spectateurs intérieurs que sont aussi les comédiens jouant les

¹⁹⁹³ Projet de salle en ellipse (en haut) et projet de salle pivotante (en dessous) de Jouvett, Extraits de D. Pauly, *La rénovation scénique en France : théâtre années 20*, op. cit., p. 114-115.

¹⁹⁹⁴ Cf. par exemple la mise en scène de *Comme ci (ou comme ça)* de Luigi Pirandello, en 1926, au Théâtre des Arts.

¹⁹⁹⁵ Cf. mise en scène de *Suite de Parades* sur des thèmes de Thomas Gueullette, en 1924, au Studio des Champs Élysées.

¹⁹⁹⁶ Cf. mise en scène de *La Comédie du bonheur* de Nicolas Evreinoff, en 1926, à l'Atelier.

électriciens, les metteurs en scène, le maître de musique, dans la salle, face à la scène parmi le public réel et rétablit ainsi également la liaison historique entre les deux publics.

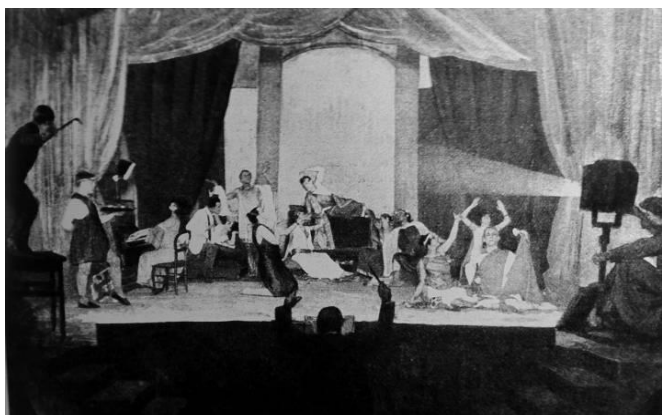


Figure 146

1997

Fort de ces premières expériences anticonformistes ou de ces différentes tentatives françaises pour diversifier les relations entre scène et salle, pour déplacer les acteurs jouant les spectateurs intérieurs dans la salle et trouver un aménagement scénique adéquat à l'esprit des œuvres métathéâtrales, à la fin du vingtième siècle encore, dans sa mise en scène du *Malade imaginaire*, Arthur Nauzyciel fait en sorte que l'on voit l'acteur jouant Molière très vite laisser son rôle à un autre acteur et assister à la représentation, d'abord à l'avant-scène, puis au milieu du public, sur un fauteuil placé dans l'allée centrale. Lorsqu'il reprend son rôle pour la fin de l'acte II et la totalité de l'acte III, la frontière entre public réel et public fictif s'est donc effacée et la scène a pris les dimensions du théâtre entier.



Figure 147

1998

¹⁹⁹⁷ Mise en scène de *La Comédie du bonheur* de N. Evreinoff par Dullin à l'Atelier, en 1926. Photographie extraite de D. Pauly, *La rénovation scénique en France : théâtre années 20*, op. cit., p. 203.

¹⁹⁹⁸ Mise en scène de l'adaptation d'Arthur Nauzyciel sous le titre *Le Malade imaginaire ou le Silence de Molière* au CDDB-Théâtre de Lorient, en 1999. Photographie disponible en ligne : <http://pinterest.com/pin/328551735285394732/>

De même, dans sa mise en scène de *L'Illusion*, G. Strehler qui faisait pénétrer dans l'obscurité totale Pridamant à la recherche de son fils par l'allée centrale de la salle, décide de l'arrêter avant qu'il ne monte en scène et de le placer un temps au pied du plateau sur une banquette du même rouge que les fauteuils de la salle¹⁹⁹⁹. Puis à la fin du fragment enchâssé, lorsque Clindor et Rosine meurent sur la scène, la lumière ressurgit, Pridamant se lève de son siège et, accablé, commence à remonter l'allée centrale vers l'orchestre. Mais Alcandre lui explique alors la ruse théâtrale dont il a été le jouet, si bien que Pridamant, toujours dans son rôle de spectateur identique à ceux de sa salle, applaudit avec enthousiasme, encourageant la salle à faire de même. Dans sa mise en scène de la même pièce à Genève, Brigitte Jaques Wajeman reprend, elle aussi, assez habilement ce procédé puisqu'on y voit Alcandre proposer à Pridamant une chaise entre la scène et la salle, côté jardin et très légèrement en surplomb, afin que le public réel puisse tout de même le distinguer et suivre ses réactions.

Néanmoins, c'est sans doute la reprise de la pièce de Corneille au Théâtre des Deux Rives à Rouen en 2006, par Alain Bézu, qui joue le plus magistralement sur l'indifférenciation entre salle et scène, grâce à divers jeux des acteurs / spectateurs dans la salle. De fait, une fois entrés dans le bâtiment du théâtre par la salle en costumes contemporains au milieu des spectateurs réels, Pridamant et Dorante, son guide, se placent non plus au premier plan de la salle ni même au milieu de celle-ci mais derrière les spectateurs, en haut de la salle et perdent ainsi tout statut de spectateurs privilégiés. De surcroît, Dorante traverse ensuite le public, lui fait face et s'adresse aussi bien à Pridamant qu'au véritable public. Le dialogue s'établit ainsi en permanence entre salle et scène. L'entrée d'Alcandre le confirme puisqu'il surgit aussi par la salle, de l'autre côté de Pridamant, puis la traverse en propriétaire jusqu'à la scène et allume toutes les lumières afin que les spectateurs fictifs et les spectateurs réels se voient et se regardent d'égal à égal, comme s'ils participaient finalement tous à sa séance magique. Enfin, le fait que le visage de Pridamant soit filmé et reflété par moments sur une toile transparente tendue au lointain induit des mouvements de caméra, du plateau aux autres aires de jeu investies dans la salle

¹⁹⁹⁹ Cynthia B. Kerr écrit d'ailleurs : « En ce qui concerne Pridamant, l'objet théâtral qui incarne le mieux sa fonction et qui aide l'acteur Henri Virlojeux à assumer son personnage, c'est une simple banquette. Élément signifiant aussi bien qu'accessoire, cet objet rend explicite le rôle majeur de Pridamant, celui de témoin, et figure scéniquement le champ d'action limité auquel Alcandre le réduit. [...] La banquette que lui assigne Strehler symbolise à la fois son état d'esprit (l'accablement), son état physique (l'épuisement) et son statut de spectateur impuissant ». Cf. B. Cynthia Kerr, *Corneille à l'affiche. Vingt ans de créations théâtrales 1980-2000*, Tübingen, éd. Günter Narr Verlag Tübingen, coll. « Biblio 17 », 2000, p. 58.

et à ses bordures qui parachèvent le travail de Bézu en annihilant alors complètement les frontières entre vrai et faux public.

Certaines mises en scène postérieures de pièces modernes comme celle des *Chaises* de Bondy jouent aussi à placer les acteurs dans la salle ; néanmoins, elles atteignent rarement le savoir-faire et la précision du travail de A. Bézu en la matière.

Figure 148



Seule celle du *Balcon* de Luis Pasqual au théâtre de l'Odéon Europe atteint peut-être une telle virtuosité. Non seulement ce metteur en scène place, comme nous l'avons vu, les spectateurs réels sur la scène, mais il déplace les acteurs sur le parterre qu'il débarrasse de ses fauteuils et va même jusqu'à placer, au huitième tableau, la Reine et sa tour de pacotille sur la loge en face du premier balcon.

Figure 149



²⁰⁰⁰ Mise en scène des *Chaises* de E. Ionesco, par Luc Bondy au Théâtre de Nanterre-Amandiers, en 2010. Photographie extraite d'archives personnelles.

²⁰⁰¹ Mise en scène du *Balcon* de J. Genet par Lluis Pasqual à l'Odéon-Théâtre de l'Europe en 1991. Photographie extraite de J. Genet, *Théâtre complet*, op. cit., p. 1377.

Néanmoins, dans la lignée d'un Jouvett, il semble que la majeure partie des pièces et des mises en scène modernes préfèrent suggérer symboliquement une fusion des deux publics sur scène que ce soit grâce au jeu des doubles adresses des acteurs²⁰⁰² tel que le pratique aussi J. Genet lorsque le vrai public regagne la salle, *via* une scène sévèrement inclinée vers la salle²⁰⁰³, une salle sans siège²⁰⁰⁴, ou encore, ce qui domine d'ailleurs, grâce à une toile de fond, une image projetée sur un écran²⁰⁰⁵, bref, un élément de décor permettant de créer sur la scène un simple reflet de la véritable salle « en chair et en os²⁰⁰⁶ ».

Ainsi, dans sa pièce intitulée, *Mariette ou comment on écrit l'histoire*²⁰⁰⁷, Guitry renverse le dispositif scénique de sorte que désormais les acteurs et les chanteurs jouent et chantent le spectacle enchâssé dos au public réel, tandis que l'image floue d'un public imaginaire, reflet du public et de la salle véritable, se trouvent au fond sur la scène²⁰⁰⁸. De même, dans sa mise en scène de *La Mort de Tintagiles*, Claude Régy installe un rideau de fer-réfecteur tel que le montre l'image ci-dessous qui permet ponctuellement au spectateur de la salle de visualiser une sorte de double abstrait de lui-même sur la scène. Ce metteur en scène à l'esthétique minimaliste va même plus loin et supprime les places trop latérales des spectateurs afin d'agrandir l'ouverture de la scène et de favoriser ce jeu de reflet onirique salle-scène. « J'essaie [...] de faire un lieu unique entre spectateur et

²⁰⁰² « Ils s'approchent de la rampe, se retournent d'un quart de cercle pour saluer cérémonieusement la Cour, puis le public. L'un d'eux se détache et parle, s'adressant tantôt au public, tantôt à la cour », in J. Genet, *Les Nègres*, op. cit., p. 479.

²⁰⁰³ Dans sa mise en scène des *Bonnes*, V. Garcia opte pour plateau en pente très forte à 12,5 degrés qui descend du lointain vers le public et la salle dans laquelle les comédiennes manquent de glisser à tout instant.

²⁰⁰⁴ Dans sa mise en scène des *Bonnes*, Jean-Marie Patte supprime tout simplement tout siège dans la salle si bien que, sans même qu'ils se déplacent, les spectateurs réels se retrouvent installés à même le sol, comme s'ils étaient sur la scène, et que les deux publics y fusionnent donc encore également symboliquement comme sur la scène française d'antan.

²⁰⁰⁵ Avec les possibilités de téléprésence, les techniques de *motion capture* des comédiens qui permettent de donner naissance à des acteurs ou des êtres dits de « synthèse », et le développement du virtuel, la simple toile de fond est en effet de plus en plus remplacée par un écran. Cf. *Les Écrans sur la scène. Tentations et résistances de la scène face aux images*, Béatrice Picon-Vallin (dir.), Lausanne, éd. l'Âge d'homme, 1998.

²⁰⁰⁶ Notons que les miroirs et jeux de reflets se trouvaient d'ailleurs tout d'abord dans les loges du public des salles à l'italienne où il se nommait l'espion. Lorsque le miroir envahit la scène il reflète donc déjà un usage normalement établi dans la salle. Voir sur ce point le livre de G. Banu intitulé *La Scène surveillée*, Paris, éd. Actes Sud, coll. « Le temps du théâtre », 2006.

²⁰⁰⁷ Dans cette pièce, Guitry renverse en effet le dispositif scénique si bien que les acteurs et les chanteurs jouent et chantent dos au public, tandis que le trou du souffleur, le rideau ainsi que la salle ou le public imaginaire se trouvent au fond de la scène.

²⁰⁰⁸ « Nous sommes en 1848, au Grand Théâtre d'Amiens. Le décor représente la scène vue de la coulisse, c'est-à-dire les feuilles de ce décor sont placées à l'envers. [...] Au fond et de biais un peu, on voit la rampe, le chef d'orchestre et son orchestre, celui-ci à peine visible, car il est en contrebas. Et enfin, derrière l'orchestre, la salle. On n'en voit guère. On la devine plutôt. Cependant, l'avant-scène du rez-de-chaussée est assez en vue. Elle est occupée par le prince Napoléon et son secrétaire », Sacha Guitry, *Mariette ou comment on écrit l'histoire*, Paris, éd. Raoul Solar, 1950, p. 14.

acteurs, un lieu mental qui englobe l'aire de jeu et l'aire du public²⁰⁰⁹ », avoue-t-il volontiers.

Figure 150



Lorsqu'il avait monté *Intérieur*, il affirmait aussi :

Comme souvent, le travail avait consisté à remodeler la salle, à la faire communiquer avec l'espace jeu. On ne peut alors parler ni de décor ni de décoration et, bien sûr le mot scénographie est à bannir. On avait rapetissé la salle du théâtre Gérard Philippe à Saint Denis. Je voulais qu'il y ait peu de gens et qu'ils soient en contact très proche avec ce qui ne ressemblait pas du tout à un spectacle théâtral²⁰¹¹.

À chaque fois, pour Claude Régy, l'essentiel est donc toujours de trouver une disposition scénique symbolique lui permettant de suggérer des interactions entre salle et scène et ainsi d'en « finir avec l'idée que nous sommes des fabricants de représentation, des fabricants de spectacle pour une salle de voyeurs qui regarderait un objet fini, un objet terminé considéré comme « beau » et proposé à leur admiration²⁰¹² ». Mais le travail scénographique de suggestion de fusion scène / salle ou le rapprochement le plus évocateur et le plus réussi reste sans conteste la mise en scène de É. Vigner de *L'Illusion comique* à Lorient. Dans celle-ci les vitres réfléchissantes dont nous avons déjà parlé font bien plus que de démultiplier l'espace scénique et de suggérer l'effacement de la frontière entre pièce-cadre et pièce encadrée, elles reflètent surtout sur la scène les rangées de spectateurs

²⁰⁰⁹ Claude Régy, *Espaces perdus*, op. cit., p. 82.

²⁰¹⁰ Mise en scène de *La Mort de Tintagiles* de Maeterlinck par C. Régy au Théâtre Gérard Philipe, en 1997. Photographie disponible en ligne : <http://pinterest.com/pin/274015958548777548/>

²⁰¹¹ C. Régy, *Espaces perdus*, op. cit., p. 129.

²⁰¹² *Ibid.*, p.139.

réels ! Claude Henri-Buffard en avertit d'ailleurs ces derniers dans le programme des représentations données au TNP de Villeurbanne :

Aucun chapeau, aucun lapin. Et des cintres, habituellement alpha et oméga de la magie scénique, ne descend aucune illusion. Quant aux vitres réfléchissantes du décor, dont on aurait pu attendre une volée d'effets à l'infini, regardez-les, elles ne font que renvoyer, comme un léger fond de teint, en filigrane, votre image de spectateurs²⁰¹³.

Enfin, certains dramaturges et metteurs en scène décident de rappeler et suggérer la tradition française de mélange des publics de façon plus minimaliste encore, c'est-à-dire, simplement en positionnant sur la scène le public intérieur dos au public réel, comme s'il s'agissait d'une prolongation naturelle. Ainsi, dans *Les Chaises*, E. Ionesco écrit que les chaises du public intérieur « *tournées vers l'estrade, dossiers à la salle, forment des rangées régulières, toujours augmentées, comme pour une salle de spectacle*²⁰¹⁴ ». À la suite de Jean Besse, dans sa mise en scène des *Chaises*, Philippe Adrien place donc naturellement, comme le montre la photographie ci-dessous, le public intérieur (figuré par des chaises) dos à la salle. Plus encore, il décide de le disposer de façon circulaire sur le plateau afin de rappeler la disposition du théâtre à l'italienne et d'accentuer ainsi le rapprochement entre le faux et le véritable public, qui commençait déjà à perdre ses repères lors de son entrée dans l'obscurité, alors que les acteurs étaient déjà en scène.

Figure 151



²⁰¹³ Brigitte Prost, *Le Répertoire classique sur la scène contemporaine, les jeux de l'écart*, Rennes, éd. Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le spectaculaire », 2010, p. 274-275.

²⁰¹⁴ E. Ionesco, *Les Chaises*, op. cit., p. 165.

²⁰¹⁵ Mise en scène des *Chaises* de E. Ionesco par Philippe Adrien au Théâtre de la Tempête à Paris, en 2011
Photographie disponible en ligne : http://3.bp.blogspot.com/-9TkIz2aSbSs/TquvjOhNqOI/AAAAAAAAAJ7M/zgP3jMx_HdU/s1600/IMG_P5660.JPG

Pour sa mise en scène de *L'Illusion comique*, Galin Stoev, reprend aussi partiellement ce procédé en plaçant un temps, dos à la salle, les deux chaises des spectateurs internes.

Figure 152



2016

Mais c'est sans aucun doute Marion Bierry qui adapte et perfectionne le plus habilement ce procédé dans sa réalisation de *L'Illusion comique*. Elle place non seulement Pridamant et Alcandre dos à la salle, mais aussi les acteurs de la comédie enchâssée qui saluent, dos à eux. De la sorte, les spectateurs réels se retrouvent très exactement dans la même position que les spectateurs fictifs devant les comédiens si bien qu'ils fusionnent encore plus aisément avec eux.

Figure 153



2017

²⁰¹⁶ Mise en scène de *L'Illusion comique* de Corneille par Galin Stoev à la Comédie-Française, en 2008. Photographie extraite des archives de la Comédie-Française.

²⁰¹⁷ Mise en scène de *L'Illusion comique* de Corneille par Marion Bierry au Théâtre de Poche Montparnasse, en 2007. Captation d'écran à partir de la réalisation filmique faite pour la Copat.

Enfin, bien qu'il ne reprenne pas ce procédé scénographique « d'enchâssement d'acteurs » situés dos au public (que J. Genet suggère pourtant également dans certaines de ses pièces²⁰¹⁸), dans sa mise en scène des *Nègres*, Peter Stein ajoute un autre détail tout aussi efficace. Il prend le parti non seulement de placer à son tour le public fictif dos au public réel, en plein centre de la scène, mais aussi de le faire reculer progressivement dans cette position jusqu'à ses extrémités. Grâce à ce stratagème scénographique, visible sur la photographie suivante, il parvient à agrandir sensiblement et visiblement la scène aux dimensions de la salle et à unir de façon symbiotique et symbolique le vrai et le faux public.

Figure 154



2019

Ainsi, comme leurs prédécesseurs du Grand Siècle, nombre de dramaturges et de metteurs en scène francophones du vingtième siècle s'attachent à conserver la tradition figurative du public intérieur sur scène mise au point par les pièces spéculaires cervantines et auriques. De surcroît, de la même façon que certains de leurs maîtres préclassiques, ils s'efforcent de rendre la présence des spectateurs internes plus sensible en insérant maintes indications scéniques accroissant leur dynamisme et les valorisant au sein de l'espace scénique. Enfin, leur désir de renouer avec leur propre tradition dramaturgique se manifeste surtout indéniablement lorsqu'ils s'efforcent de restaurer ou bien de suggérer dans leurs réalisations cette ancienne spécificité scénographique française que fut la

²⁰¹⁸ « Solange se dirige vers la fenêtre, l'ouvre et monte sur le balcon ; Elle dira, le dos au public, face à la nuit, la tirade qui suit », écrit en effet J. Genet juste après avoir mentionné le fait que Claire observe sa sœur « accroupie dans un coin » de la scène et donc probablement elle-même de dos ou du moins de biais par rapport au public, in J. Genet, *Les Bonnes*, op. cit., p. 161.

²⁰¹⁹ Mise en scène des *Nègres* de J. Genet par Peter Stein au Théâtre de la ville pendant le Festival d'automne à Paris, en octobre 1984. Photographie de Ruth Walz recueillie dans la revue de Presse de la SHT consacrée à la pièce.

présence sur scène du public véritable aux côtés du faux public. En faisant passer le public réel de la salle à la scène, en déplaçant le public intérieur de la scène à la salle, et en usant surtout de maints stratagèmes pour étendre symboliquement toute la scène à la salle, nos hommes de théâtre rendent en effet un ultime et savant hommage à la pensée et à la pratique scénographique française. Ils suggèrent même déjà discrètement, et dans le même temps qu'une autre tendance beaucoup plus symbolique et abstraite existe au vingtième siècle pour figurer le rapport regardant / regardé, une tendance allant en fait tout simplement vers une disparition totale du public interne.

C) VERS LA DISPARITION DES SPECTATEURS INTERNES

1) Les substituts du public intérieur : des marionnettes aux objets anthropomorphes



Figure 155

2020

Comme nous l'avons vu au début de notre étude et comme le rappelle avec bien plus d'humour l'illustration ci-dessus, dans la majorité des pièces modernes, la présence de véritables spectateurs internes, c'est-à-dire de comédiens en chair et en os figurant à côté de l'action enchâssée un public intérieur, tend à se raréfier. Les hommes de théâtre, tentant

²⁰²⁰ Dessin humoristique de Jean Sennep évoquant la mise en scène des *Chaises* de E. Ionesco par J. Maugclair extrait du *Figaro* du 16 février 1956.

comme Arthur Nauzyciel²⁰²¹ de dédoubler entre deux acteurs certains rôles et rôles dans le rôle pour conserver dans l'espace scénique un spectateur interne visible, restent désormais des cas isolés et le plus souvent de simples marionnettes viennent le remplacer. Chez J. Genet, on sait ainsi que dans *Les Nègres*, une rangée de poupées vient doubler et même substituer un temps le public intérieur de la Cour sur la scène. Après avoir appris que « *Les Nègres ont disposé les poupées à gauche de la scène, sous le balcon où est la Cour*²⁰²² » et que « *toute la Cour disparaît*²⁰²³ » on lit en effet, qu'à l'inverse : « *Les poupées représentant la Cour resteront jusqu'au baisser du rideau sur une sorte de socle à gauche de la scène*²⁰²⁴. » Pire encore, dans *Matoum et Tévilbar* les marionnettes remplacent complètement le public intérieur. Dès ses indications scéniques liminaires, P. Albert-Birot indique que sa foule de spectateurs fictifs « *est représentée par une rangée de personnages en carton découpé avec tête et bras mobiles actionnés par des ficelles*²⁰²⁵ ». Enfin, dans *Viva Verdi* É. Manet finit aussi par délaisser la mixité génétienne entre public interne d'acteurs et public interne de poupées qu'il exploitait encore dans *Un balcon sur les Andes*²⁰²⁶ pour présenter désormais une salle faite uniquement de créatures marionnettiques : « *Cinq ou six tables avec des mannequins hommes (le public) portant chapeaux et casquettes*²⁰²⁷. »

Ainsi, au vingtième siècle, de plus en plus d'auteurs français invitent les metteurs en scène à déshumaniser sur scène l'expression du rapport regardant / regardé propre à leurs jeux de specularité en faisant figurer sur scène aux côtés et même souvent à la place des spectateurs intérieurs des substituts d'hommes ou des doubles dégradés tels que les poupées et les marionnettes. Certains le comprennent et s'y appliquent fidèlement comme le montre la photographie ci-dessous de la mise en scène des *Nègres* au Théâtre de la Ville

²⁰²¹ Dans sa récente adaptation du *Malade imaginaire* de Molière sous le titre *Le Malade imaginaire ou le Silence de Molière* au CDDB-Théâtre de Lorient en 1999, nous avons vu qu'il prend le parti de diviser Argan en deux rôles dont l'un est tenu par Molière qui regarde la pièce. Il parvient donc ainsi à rendre sensible sur scène le rapport regardant / regardé exprimé plus implicitement dans la pièce. De plus, grâce à ce dispositif mettant en scène l'auteur assistant en chef de troupe au travail de ses comédiens, recevant de chacun d'eux l'hommage d'une rose, les accompagnant d'un geste ou s'emportant parfois contre eux, le metteur en scène accroît ainsi la valeur métathéâtrale de la pièce. À la fin d'ailleurs Argan qui s'apprêtait à sortir revient vers lui et souligne ce jeu de specularité en disant allègrement : « Argan : J'ai cru vous divertir. Molière : Les sottises ne divertissent point ».

²⁰²² J. Genet, *Les Nègres*, op. cit., p. 513.

²⁰²³ Ibid., p. 521.

²⁰²⁴ Ibid., p. 526.

²⁰²⁵ Ibid., p. 61.

²⁰²⁶ « Il y aura un dispositif semi-circulaire et amovible de trois ou quatre marches de gradins. Le public sera composé de figurants, d'acteurs qui joueront divers rôles pendant l'action et de poupées », É. Manet, *Un balcon sur les Andes*, op. cit., p. 17.

²⁰²⁷ É. Manet, *Viva Verdi*, Paris, éd. Actes Sud Papiers, 1998, p. 37.

sur laquelle on voit qu'un temps Archibald est uniquement entouré de ses camarades acteurs et de poupées répliquant des membres de la Cour.

Figure 156



2028

D'autres, comme Alain Ollivier, font preuve d'un peu plus d'inventivité en juxtaposant aux spectateurs intérieurs masqués non pas des pantins mais des masques cette fois non-portés, inhabités, et même suspendus en l'air par des ficelles. Quoique plus fragmentaire ou synecdotique, ce type d'esthétique marionnettique parvient néanmoins à dépouiller magistralement le public fictif de toute humanité.

Figure 157



2029

²⁰²⁸ Mise en scène des *Nègres* de J. Genet par Peter Stein au Théâtre de la ville pendant le Festival d'automne à Paris, en octobre 1984. Photographie disponible en ligne : <http://www.festival-automne.com/die-neger-spectacle697.html>

²⁰²⁹ Mise en scène des *Nègres* de J. Genet par Alain Ollivier au Théâtre de Vitry, en janvier 2001. Photographie disponible en ligne : <http://alain-ollivier.net/photos/les-negres-bellamy1.jpg>

D'autres encore, prennent plus de liberté et s'attachent à accroître voire même à étendre cette technique à des textes modernes dans lesquels il n'était pas mentionné. Ainsi, dans leur mise en scène de *Fin de partie*, Hubert Jappelle et Gildas Bourdet proposent respectivement d'utiliser uniquement des créatures anthropomorphes et une forêt de mannequins pour figurer un public intérieur sur scène. Bien que le second projet n'aboutisse pas, la photographie de la création de H. Jappelle souligne l'audace et surtout l'enrichissement sémantique que de tels partis pris scénographiques symboliques et déshumanisés peuvent apporter pour figurer le rapport regardant / regardé des pièces modernes.

Figure 158



2030

Mieux encore, lorsqu'il choisit de mettre en scène *Les Bonnes*, Pierangelo Summa prolonge la technique utilisée par Jean Genet dans *Les Nègres* et décide de transformer aussi cette spectatrice permanente des bonnes qu'est Madame en une marionnette. « Manipulatrices manipulées : j'ai voulu que Madame, objet de désir et monstre sacré à la fois, soit jouée par une marionnette animée par les bonnes²⁰³¹ », écrit-il en effet. Ici encore,

²⁰³⁰ Mise en scène de *Fin de partie* de S. Beckett par Hubert Jappelle au théâtre de l'Usine, en 1968. Photographie de Brigitte Pourgeoise disponible en ligne : http://www.bnf.fr/documents/dp_craig.pdf

²⁰³¹ Pierangelo Summa, in Giovanni Merloni « Des *Bonnes* exceptionnelles aux *Déchargeurs* », article disponible en ligne : <http://racinededeux.over-blog.com/article-des-bonnes-extraordinaires-aux-dechargeurs-75762576.html>

le rapport regardant / regardé perd donc sa nature humaine et affiche une artificialité qui se fait d'autant plus criante que la manipulation de cette nouvelle poupée / spectatrice ainsi que l'orientation de son visage sont souvent, comme on le constate ci-dessous, non pas dissimulées mais ostensiblement et grossièrement montrées.

Figure 159



2032

Dans son décor fait de cage de verre et de métal à géométrie évolutive, Alain Timar choisit, lui, d'utiliser un écran où est projetée en gros plan la simple image en deux dimensions d'un regard de spectatrice interne. Le choix de cet écran pour placer une image anthropomorphe accentue ainsi encore la dématérialisation ou la virtualité du public intérieur de la mascarade quotidienne des bonnes. P. Pavis écrit d'ailleurs :

L'agitation fébrile des bonnes est comme surveillée en surplomb par une puissance médiatique mal identifiée (photo, vidéo, photogramme, peinture ?) qui donne un autre éclairage au piège de verre et de parole. On admire autant l'efficacité que la discrétion de ces médias [...] comme la manipulation du dispositif d'ensemble, cette ponctuation médiatique scande le récit de ce jeu funeste, indique subtilement les étapes de l'enfermement des sœurs dans le piège qu'elles se tendent elles-mêmes. Telle est une des fonctions classiques de la mise en scène : établir et clarifier la fable, ajuster texte et jeu, paroles et mouvements, harmoniser les matériaux employés²⁰³³.

²⁰³² Mise en scène des *Bonnes* de J. Genet par P. Summa au Théâtre Les Déchargeurs, à Paris, en 2010. Photographie disponible en ligne : <http://festivaldelamenagerie3.files.wordpress.com/2012/02/untitled-6.jpg?w=508&h=339>

²⁰³³ P. Pavis, *La Mise en scène contemporaine*, p. 256.

Figure 160



2034

Enfin, plus audacieusement encore, certains metteurs en scène n'hésitent pas à appliquer ces techniques marionnettiques et électroniques à des pièces classiques. Tel est en effet le cas de Philippe Car qui décide de faire jouer tous les personnages qui observent la comédie quotidienne de Jourdain (à l'exception du couple des jeunes premiers) par des marionnettes grandes et petites et, même pour ce spectateur privilégié qu'est Dorante, par un robot. Nous ne résistons pas à la tentation de proposer ici plusieurs illustrations témoignant de l'originalité de cette mise en scène pour exprimer et surtout dénoncer la superficialité du rapport regardant / regardé de certains jeux de spécularité moliéresques.



2035

Figure 161

²⁰³⁴ Mise en scène des *Bonnes* de J. Genet par Alain Timar au Théâtre des Halles, à Avignon, en 2006. Photographie disponible en ligne : <http://elizabeth.lechevrel.com/images/Decor%20bonnes%20055.jpg>

²⁰³⁵ Mise en scène du *Bourgeois gentilhomme* de Molière par Philippe Car au théâtre du Gymnase de Marseille, en 2009. Photographies disponibles en ligne : http://www.voyagesimaginaires.fr/galleries/2009_bourgeois-gymnase/

Tel est aussi le choix que fait dès 1970 Robert Maurice lorsqu'il propose à la télévision non pas une simple captation d'une représentation théâtrale de *L'Illusion comique*, mais un objet artistique non identifiable, une sorte de véritable « dramatique télévisuelle » suivant scrupuleusement le texte de l'édition de 1682 de Corneille. De fait, d'emblée le public interne qu'est Pridamant est remplacé par ce photogramme figurant un œil immense sur lequel deux fantômes jouent une partie de la pièce enchâssée.

Figure 162



Pridamant peut donc ensuite aisément disparaître dans le hors champ, grâce à cette simple image d'œil sur l'écran, le spectateur sait désormais qu'il est face à une pièce typiquement dix-septiémiste²⁰³⁷ où les jeux de regards sont multiples, où les spectateurs / observateurs sont dédoublés, et où comme le dit plus plaisamment Christian Biet, la télévision l'observe autant qu'il l'observe²⁰³⁸.

Cependant, d'autres dramaturges décident d'approfondir et d'intensifier encore ce processus global de déshumanisation du public intérieur en incitant les metteurs en scène à utiliser non plus des créatures ou même des images métonymiques anthropomorphes mais de simples objets quotidiens pour symboliser la présence d'un public interne. Ainsi, rappelons que loin d'être occupées par des spectateurs internes ou par de quelconques pantins, les chaises de la pièce ionescienne du même nom, restent vides tout au long de la représentation tout simplement parce qu'elles doivent suffire, selon l'auteur, à suggérer la présence sur scène d'un public interne. La comparaison avec une salle de spectacle figurant dans la didascalie citée précédemment le prouve clairement : « *les chaises, tournées vers*

²⁰³⁶ Photogramme du téléfilm de *L'Illusion comique* crée par Robert Maurice en 1970, in *Le théâtre dans le théâtre, L'Illusion comique*, op. cit., p. 46.

²⁰³⁷ Voir notre développement sur l'importance du regard dans la société et dans les œuvres littéraires du dix-septième siècle dans la seconde partie de notre étude intitulée *De la comédie des mondains à la comédie des hommes*.

²⁰³⁸ Voir aussi *Le Théâtre dans le théâtre, L'Illusion comique*, op. cit., p. 54.

*l'estrade, dossiers à la salle, forment des rangées régulières, toujours augmentées, comme pour une salle de spectacle*²⁰³⁹. » Et juste ensuite E. Ionesco, précise aussi que : « *le Vieux, essoufflé, s'épongeant le front, va d'une porte à l'autre, place les gens invisibles tandis que La Vieille [...] va, le plus vite qu'elle peut, d'une porte à l'autre, chercher et porter des chaises ; il y a maintenant beaucoup de personnes invisibles sur le plateau* »²⁰⁴⁰.

Dès lors, face à ce nouveau type de prescription scénographique, les metteurs en scène s'évertuent et parviennent parfois avec bonheur à trouver les facettes les plus expressives ou les agencements les plus suggestifs de ces objets quotidiens afin de faire entendre au spectateur cet étrange rapport ou plutôt cette absence de rapport regardant / regardé. Ainsi, si la première photographie de scène suivante présente une réalisation scénique dans laquelle la disposition des chaises semble ordonnée uniquement selon un souci de fidélité à la pensée scénographique ionescienne, les trois autres jouissent en revanche d'une organisation spatiale de ces objets beaucoup plus poétique et suggestive. Au lieu de placer, comme le font alors Richard Vachoux et Catherine Eger au Théâtre de Poche, les chaises de dos et de jouer docilement sur la prolongation entre le public fictif et le public réel proposée ici par E. Ionesco, leurs metteurs en scène placent en effet ces chaises vides ou ces figures du public intérieur ionescien, face à la salle comme si elles dialoguaient et se regardaient. Grâce à ces choix scénographiques, l'expression du rapport regardant / regardé et *a fortiori* sa vacuité se trouvent donc systématiquement mises en exergue.

Ceci est encore plus net dans la photographie où la disposition en travers de certaines chaises dans le monticule chaotique final propose, en plus, au spectateur une profusion de lignes brisées matérialisant doublement sur la scène l'impossibilité et l'absence de toute communication ou liaison visuelle réelle.

Enfin, dans la dernière photographie, les acteurs nous tournent le dos et observent un spectacle ou un public invisible à une fenêtre, exactement comme dans la très belle *Muchacha en la ventana* » de Salvador Dalí si bien qu'ici aussi l'absence de rapport regardant / regardé (ou la vacuité du public intérieur) ionescienne se trouve ainsi non plus seulement magnifiquement perçue ou soulignée mais aussi vertigineusement creusée ou démultipliée !

²⁰³⁹ E. Ionesco, *Les Chaises*, op. cit., p. 165.

²⁰⁴⁰ Ibid.

Figure 163

2041

Figure 164

2042



2043

Figure 165**Figure 166**

2044

²⁰⁴¹ Mise en scène des *Chaises*, de E. Ionesco par Richard Vachoux et Catherine Eger au Théâtre de Poche, en 1972. Photographie extraite de l'article « Quand le néant devient dynamique », in *La Tribune de Genève* du 20 octobre 1972, p. 51.

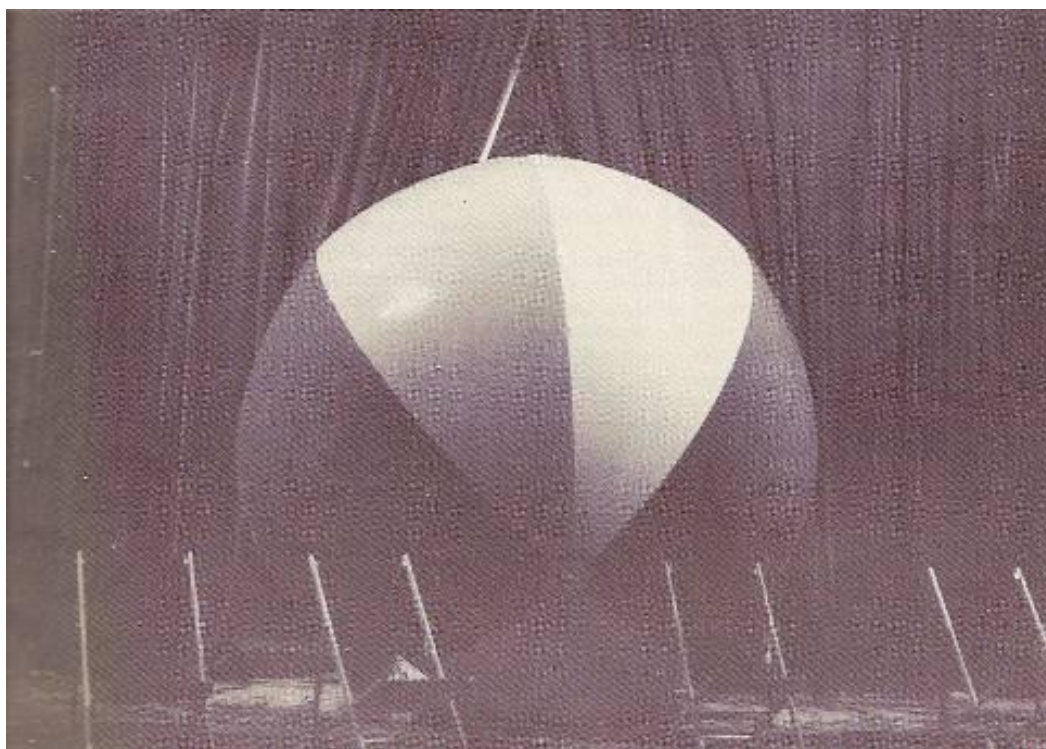
²⁰⁴² *Ibid.*, par Jean-Luc Boutté au Théâtre National de la Colline en 1988. Photographie de Laurencine. Lot disponible en ligne : <http://blog.lefigaro.fr/theatre/Denise%20Gence%203%20avec%20Pierre%20Dux.jpg>

²⁰⁴³ *Ibid.*, par Alain Timar au Festival d'Avignon Off, en 2001. Photographie disponible en ligne : <http://www.theatredeshalles.com/templates/halles/images/s-les-chaises-3.jpg>

²⁰⁴⁴ Mise en scène des *Chaises* de E. Ionesco par Vanda Hybnerova et Sasa Rasilov au Théâtre Divadlo v Reznické de Prague, en juin 2002. Photographie disponible en ligne : <http://www.ionesco.org/chaises.html>

Séduits par ce procédé de symbolisation objectal du rapport ou plutôt de l'absence de rapport regardant / regardé, certains metteurs en scène finissent à leur tour par l'appliquer à des pièces dans lesquelles il ne figurait pas initialement. Ainsi dans leur mise en scène française du *Retablo de las Maravillas*, J. Jourdheuil et J. F. Peyret placent des transats vides dont la matière est de surcroît celle de l'illusion théâtrale : le velours rouge.

Figure 167



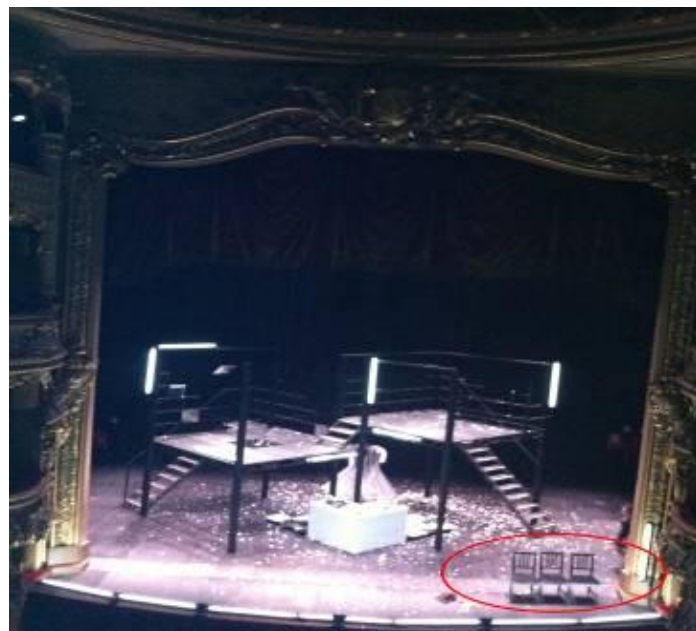
2045

Grâce à cet habile ajout scénographique, avant même que les spectateurs du théâtre ambulant n'apparaissent, le public comprend ainsi que ceux qui vont entretenir la chimère de Chanfalla ne sont aussi eux-mêmes qu'illusion et faux-semblants, ou que ce rapport regardant / regardé n'est qu'un simulacre de regard dissimulant une profonde vacuité.

²⁰⁴⁵ Mise en scène du *Retable des Merveilles* de Cervantès par J. Jourdheuil et J. F. Peyret, au Théâtre Gérard Philipe en 1983. Photographie extraite de l'Avant-scène, en septembre-octobre 1983. Photographie extraite de *L'Avant-Scène* du 1^{er} avril 1984, n°747, p. 29.

Sur le même modèle, dans sa mise en scène des *Bonnes* à l'Athénée, le metteur en scène J. Vincey dispose aussi ponctuellement des chaises vides sur scène pour figurer le public imaginaire de Claire et Solange.

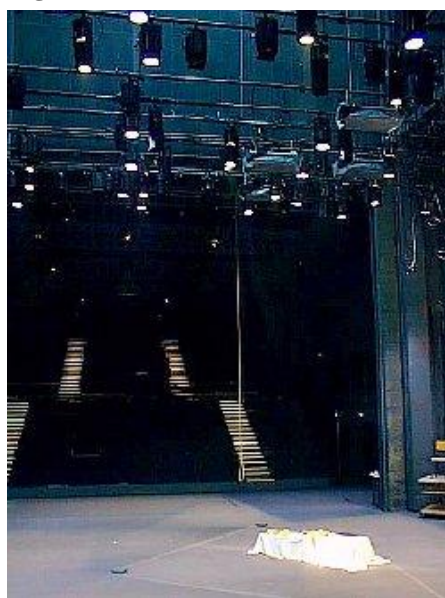
Figure 168



2046

Mieux encore, dans sa mise en scène des *Nègres*, Bernard Sobel met en place en fond de scène toute une série vertigineuse de gradins vides qui semblent nier, avant même qu'elle ne surgisse, la réalité du public intérieur des blancs.

Figure 169



2047

²⁰⁴⁶ Mise en scène des *Bonnes* de J. Genet par J. Vincey au Théâtre Athénée Louis Jovet, en 2012. Photographie extraite d'archives personnelles.

²⁰⁴⁷ Mise en scène des *Nègres* de J. Genet par Bernard Sobel au Théâtre de Gennevilliers, en 1997. Photographie disponible en ligne : <http://theothea.com.free.fr/negre08.jpg>

Enfin, dans les mises en scène des *Bonnes* de Philippe Adrien et d'Ivan Romeuf, le public intérieur est remplacé, non plus seulement comme chez J. Jourdheuil et J.F. Peyret, J. Vincey ou B. Sobel, par un fauteuil ou un gradin de théâtre figurant au centre de la scène, mais aussi par la disparition de cette spectatrice intérieure et ponctuelle de la cérémonie qu'est Madame, au profit de cet autre objet symbole du vide qu'est la porte-miroir. Parce qu'il ne renvoie aux bonnes plus que leur propre image, ce dernier matérialise ainsi aussi parfaitement sur la scène l'inexistence de tout public ou de tout regard de spectateurs intérieurs autre qu'elles-mêmes.

Figure 170



2048



2049

Figure 171

De la même manière, dans la mise en scène au Théâtre de Bouxwiller de *La vida es sueño* de Calderón par Pierre Diependaële, sous le titre *Notre vie est un songe*, le public

²⁰⁴⁸ Mise en scène des *Bonnes* de J. Genet par Philippe Adrien à la Comédie-Française en 1997. Photographie extraite des archives de la Comédie-Française.

²⁰⁴⁹ Mise en scène des *Bonnes* de J. Genet par Ivan Romeuf au Théâtre de Lenche à Marseille, en 2011.

Photographie disponible en ligne :

http://www.theatredelenche.info/IMG/pdf/DOSSIER_DE_PRESSE_LES_BONNES.pdf

intérieur est peu à peu entièrement recouvert de papier aluminium et supplanté par un miroir qui seul, demeure sur le plan vertical comme pour nier la réalité et pour marquer la viduité et l'inconsistance du rapport regardant / regardé.

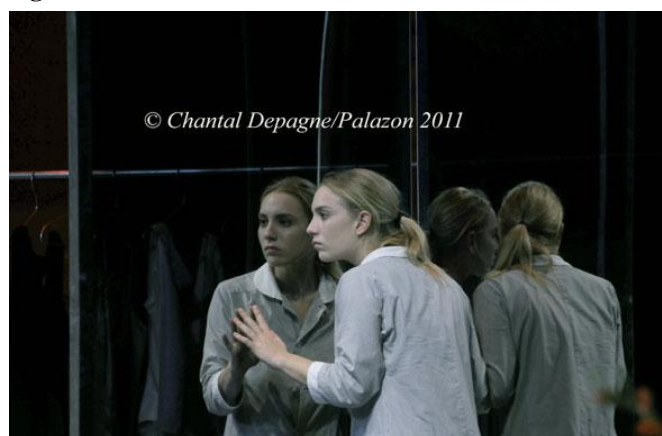
Figure 172



2050

Sylvie Busnel épure néanmoins encore cette technique de disparition progressive du public en ne reprenant finalement que le simple miroir pour marquer le dédoublement intérieur des bonnes et figurer la virtualité de leurs spectateurs intérieurs.

Figure 173



2051

Ainsi entre les marionnettes, les poupées, les mannequins, les masques, les chaises vides, les objets réfléchissants et les simples ou purs miroirs, il va sans dire qu'à l'ère

²⁰⁵⁰ Mise en scène de *La vida es sueño* de Calderón par Pierre Diependaële, sous le titre, *Notre vie est un songe* au Théâtre de Buxwiller, en 2008. Photographie disponible en ligne :

<http://www.theaboux.eu/index.php?prod=5&img=5>

²⁰⁵¹ Mise en scène des *Bonnes* de J. Genet par Sylvie Busnel au Théâtre de l'Atelier à Paris, en 2011

Photographie disponible en ligne : [http://4.bp.blogspot.com/-](http://4.bp.blogspot.com/-DY8Fo6oeYOQ/TsYjRA0XsRI/AAAAAAAAAMo/nhyxdO2Ub20/s660/securedownload-9.jpeg)

[DY8Fo6oeYOQ/TsYjRA0XsRI/AAAAAAAAAMo/nhyxdO2Ub20/s660/securedownload-9.jpeg](http://4.bp.blogspot.com/-DY8Fo6oeYOQ/TsYjRA0XsRI/AAAAAAAAAMo/nhyxdO2Ub20/s660/securedownload-9.jpeg)

moderne nombre d'hommes de scènes français abusent des créatures et des objets anthropomorphiques pour figurer le rapport regardant / regardé inhérent à nos jeux de specularité. Toutefois, plus souvent encore dans la production française contemporaine, le regard ou l'image du regard surplombant du public interne est hardiment remplacé ou indiqué par des effets de sons et / ou de lumière.

2) La préférence donnée aux effets de sons et de lumières

À la fin de la représentation intérieure des deux vieux dans *Les Chaises*, on lit ainsi : « *On entend pour la première fois les bruits humains de la foule invisible : ce sont des éclats de rire, des murmures, des « chut », des toussotements ironiques, faibles au début, ces bruits vont grandissant ; puis de nouveau s'affaiblissent*²⁰⁵². » Plus que les chaises vides, ce sont donc des sons d'activité humaine, plus exactement des sons émis habituellement par une salle de spectacle qui matérialisent sur scène le public intérieur. Dans *Les Nonnes*, en revanche, c'est désormais un instrument, le bruit de tamtam toujours croissant²⁰⁵³, qui suggère sur la scène le monde ou la société extérieure que ces malfrats imaginent comme un public observant constamment leur mascarade. Enfin, à l'inverse dans *La Mort de Tintagiles*, le dramaturge francophone Maeterlinck se joue de notre habitude à considérer que les sons indiquent le début d'une représentation ou la présence d'un public intérieur, en exploitant cette fois la puissance suggestive du silence. La première fois que le spectateur qui est le maître suprême du petit Tintagiles se manifeste, on lit ainsi : « *Un silence. [...] la porte qui continue de s'ouvrir lentement, sans qu'on entende ou que l'on voie personne*²⁰⁵⁴. » Et à l'extrême fin de la pièce, « *le long silence inexorable*²⁰⁵⁵ » traduit aussi son assiduité sur la scène et même sa souveraineté. En marquant le début précis de la représentation intérieure des deux Vieux et surtout la présence de leurs invités / spectateurs invisibles par la didascalie « *Longue scène muette, puis ponctuée, de temps à autre de "non", de "oui", de "non", de "oui"*²⁰⁵⁶ », E. Ionesco montre qu'il maîtrisait aussi ce procédé et que son œuvre peut parfois s'inscrire dans la filiation de l'auteur belge.

²⁰⁵² E. Ionesco, *Les Chaises*, op. cit., p. 183.

²⁰⁵³ « *Le son bizarre augmente, augmente jusqu'à se faire insoutenable* », É. Manet, *Les Nonnes*, op. cit., p. 27.

²⁰⁵⁴ Maeterlinck, *La Mort de Tintagiles*, op. cit., p. 91.

²⁰⁵⁵ *Ibid*, p. 103.

²⁰⁵⁶ E. Ionesco, *Les Chaises*, op.cit., p. 160.

Pour matérialiser sur scène par des moyens auditifs cet étrange ou abstrait rapport regardant / regardé exprimé dans ces pièces modernes, les metteurs en scène modernes font parfois appel à des innovations sonores ou à ces nouveaux supports techniques de création que sont la stéréophonie et le son panoramique. Tel est le cas de Jean-Luc Boutté qui a créé pour sa mise en scène des *Chaises* une bande sonore disloquée, faite d'un montage de micro- musiques entrecoupées de sons variés et cacophoniques, comme le souffle du vent, le bruit d'un hélicoptère ou d'une mitrailleuse. Cette musique disloquée et infernale permettait ainsi au véritable public de sentir parfaitement la présence et le non-être de son double scénique. Jean Michel Robin, lui, a su, pour sa dernière mise en scène des *Nonnes* et malgré son peu de moyens techniques, utiliser à la fois la capacité de résonance d'une église et la spatialisation panoramique liée à des enceintes et une répartition des sons dispersées. En faisant ainsi parvenir le son de plusieurs côtés à la fois, il a alors réussi à aller encore plus loin et placer le spectateur réel à l'intérieur du public fictif et à le confondre avec lui.

A contrario, dans sa mise en scène de *La Mort de Tintagiles*, Claude Régy refuse les technologies et se nourrit du vide sonore pour figurer le public intérieur. Il l'accroît et le met même en exergue par une diction monocorde et hachée des acteurs où les syllabes sont entrecoupées de silence. Ainsi le « rien sonore » prend finalement à notre oreille de l'épaisseur ou de la densité acoustique et devient un autre moyen pour suggérer à notre imagination la présence ou l'apparaître-là d'un auditoire intérieur. Dans *L'Ordre des morts*, Claude Régy conclut d'ailleurs : « il faut savoir se retirer. C'est dans l'absence, dans le retrait que quelque chose peut naître. Dématérialiser la matière pour qu'il y ait de la place où l'esprit de la matière puisse se voir²⁰⁵⁷. »

Aux côtés des voix en coulisses, des rires, des bruits d'applaudissements ou encore des jeux sur l'expressivité du silence, la grande majorité de nos dramaturges utilisent enfin la lumière pour matérialiser cette fois spécifiquement le regard d'un public devenu invisible. Ainsi dès 1947, dans *Les Bonnes*, Solange évoque la lumière exactement comme s'il s'agissait d'un public privilégié lorsqu'elle dit : « La lumière qui avait l'habitude de nos folies, la lumière va tout avouer²⁰⁵⁸. » Claire confirme aussi ce rapprochement étroit, voire cette incarnation de leur public par la lumière puisqu'au moment où sa sœur veut cesser de jouer, elle s'exclame soudain : « Non ! Non ! Pas de faiblesse ! Allume !

²⁰⁵⁷ C. Régy, *L'Ordre des morts*, Besançon, éd., Les Solitaires intempestifs, 1999, p. 78.

²⁰⁵⁸ J. Genet, *Les Bonnes*, *op. cit.*, p. 143.

Allume ! Le moment est trop beau²⁰⁵⁹. » La lumière est donc pour les personnages de J. Genet un substitut et un représentant des spectateurs intérieurs sans lequel leur représentation quotidienne perd tout sens. J. Genet semble avouer lui-même cette portée symbolique de la lumière lorsque quelques années plus tard dans *Pour jouer Les Nègres*, il indique que juste avant la grande tirade de Village conduisant au meurtre de la pièce enchâssée : « *Il faut allumer toutes les lumières, y compris les lustres de la salle. Les spectateurs doivent être inondés de lumière*²⁰⁶⁰. » Ainsi, tiré de l'ombre honteuse où il était tapi et illuminé à son tour par un projecteur, le spectateur, comprend non seulement qu'il est face à une théâtralité envahissante mais aussi, et surtout, que lorsque l'acteur sur scène lutte avec une lumière intense, c'est avec un double dégradé de lui-même, c'est-à-dire, un public intérieur qu'il rivalise en fait.

Suivant ce modèle, au côté de son travail sur les objets et les sons, dans *Les Chaises*, E. Ionesco utilise aussi encore naturellement la lumière pour traduire la présence d'un public intérieur invisible. En témoigne tout d'abord cette indication scénique : « *La lumière est plus forte à présent. Elle devient de plus en plus forte à mesure qu'entrent les arrivants invisibles*²⁰⁶¹. » De surcroît, au moment où l'Empereur, le spectateur le plus important arrive, son entrée et sa présence sont marquées par un accroissement d'intensité lumineuse conduisant à une sorte de climax : « *Une grande lumière envahit le plateau par la grande porte et les fenêtres qui, à l'arrivée de l'Empereur, également invisible, se sont fortement éclairées [...] Lumière maximum d'intensité, par la porte ouverte, par les fenêtres ; mais lumière froide, vide*²⁰⁶². » Partout dans les pièces de la seconde moitié du vingtième siècle, les dramaturges invitent donc à utiliser la lumière comme nouvelle technique pour faire figurer sur scène le rapport regardant / regardé implicite de leurs jeux spéculaires modernes.

Dès lors, certains metteurs en scène modernes s'attachent à suivre ces préceptes, tel Luc Bondy qui accroît soigneusement la lumière et l'intensité des projecteurs au fur et à mesure de l'entrée des spectateurs intérieurs invisibles dans sa mise en scène des *Chaises*.

²⁰⁵⁹ J. Genet, *Les Bonnes*, op. cit., p. 146.

²⁰⁶⁰ J. Genet, *Les Nègres*, op. cit., p. 473.

²⁰⁶¹ E. Ionesco, *Les Chaises*, op. cit., p. 158.

²⁰⁶² *Ibid.*, p. 172.

Figure 174



Figure 175

D'autres vont jusqu'à ajouter et créer d'autres effets de clair / obscur et jeux de lumière intenses symbolisant encore plus ostensiblement sur scène le regard surplombant d'un public fictif. Dans sa mise en scène des *Bonnes*, par exemple, V. Garcia, utilise d'abord une lumière d'une très forte intensité (près de 60KW) projetée par de puissants projecteurs de type cinématographiques, puis il la fait se réfléchir et s'accroître sur le décor en plaque d'aluminium qui forme un réflecteur visible.

Figure 176



²⁰⁶³ Mise en scène des *Chaises* de E. Ionesco par L. Bondy au Théâtre de Nanterre-Amandiers, en 2010. Photographie disponible en ligne : <http://projethomere.blogspot.fr/2010/10/analyse-de-spectacle-les-chaises.html>

²⁰⁶⁴ *Ibid.* Photographie extraite d'archives personnelles.

²⁰⁶⁵ Mise en scène des *Bonnes* de J. Genet par V. Garcia à l'Espace Cardin en espagnol, en 1970/1971. Photographie de l'Agence Bernand, in J. Genet, *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 1371 ou disponible en ligne : <http://mondesfrancophones.com/wp-content/uploads/2009/04/louis-jouvet.jpg>

La peinture blanche de la salle provoque aussi une ultime réverbération qui aveugle les acteurs et les spectateurs de multiples faisceaux de lumières. Grâce à l'ajout de ce jeu de projection et de réflexion lumineuse, dans lequel « Les comédiennes voient alors le public qui les guette comme le feraient les voisins de l'immeuble en face, et le public se trouve souvent aveuglé par le reflet d'un faisceau de lumière renvoyé par une plaque de métal²⁰⁶⁶ ». V. Garcia parvient donc à gommer l'architecture scène-salle à l'italienne et surtout à rendre encore plus conscient ou plus sensible sur scène le croisement perpétuel de regards ou la démultiplication de la relation regardant / regardé propre aux jeux spéculaires dramatiques. Son choix scénographique de projecteurs cinématographiques et de réflexion de lumière prend ainsi comme le voulait Brecht, une dimension chorale confirmant à tout moment la présence invisible sur la scène d'un second public, un public fictif suggéré par le texte²⁰⁶⁷.

Bien qu'il préfère laisser la salle dans l'obscurité, quelques années plus tard, J. Vincey tire néanmoins des leçons de la mise en scène de V. Garcia et joue à démultiplier les projecteurs verticaux et latéraux comme autant de croisements de regards de spectateurs intérieurs ou de voyeurs assistant au rituel des bonnes.

Figure 177

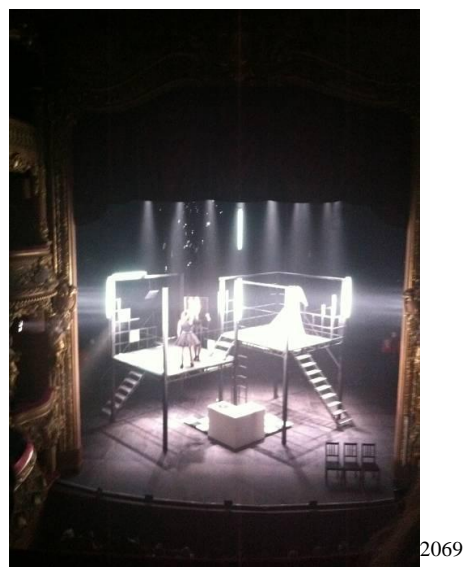
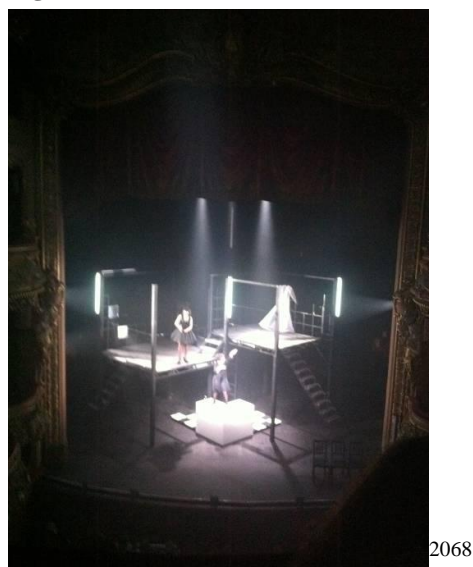


Figure 178

²⁰⁶⁶ Melly Touzoul, « L'éclairage », in *Les Voies de la création théâtrale IV*, op. cit., p. 164.

²⁰⁶⁷ Pour Brecht, le cinéma peut en effet avoir une fiction de « chœur optique » reprenant ainsi le « rôle joué jadis par des apparitions et des esprits », in B. Brecht *Théâtre épique, théâtre dialectique*, Paris, éd. L'Arche, 1999, p. 69-70.

²⁰⁶⁸ Mise en scène des *Bonnes* de J. Genet par J. Vincey au Théâtre Athénée Louis Jovet, en 2012. Photographie extraite d'archives personnelles.

²⁰⁶⁹ *Ibid.*

Comme V. Garcia aussi et contrairement au désintérêt obstiné de nombre d'artistes de théâtre pour les nouvelles technologies issues du cinéma et des arts visuels²⁰⁷⁰, l'engouement de J. Vincey et de certains metteurs en scènes modernes pour ces jeux de lumière est tel qu'ils s'attachent même enfin à appliquer ces directives dans leur traitement scénographique des pièces classiques. Dans sa dernière mise en scène de *La vie est un rêve*, J. Vincey insère ainsi au fond de la salle toute une série de petits spots ou de témoins lumineux d'intensité variable qui deviennent autant de regards d'un public fictif.

Figure 179



2071



2072

Figure 180

²⁰⁷⁰ F. Léger écrivait en effet : « Le cinéma, c'est l'âge de la machine, le théâtre, c'est l'âge du cheval. Ils ne s'entendront jamais. Souhaitons-le d'ailleurs car le mélange est dépliable », in Fernand Léger, *Fonctions de la peinture*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Folio Essais », 1997, p. 165-166. Aujourd'hui encore, nombre d'artistes de théâtre partagent cette opinion face à la vidéo et aux nouvelles technologies. Lors d'un entretien avec F. Pascaud, D. Fusillier le souligne et critique cette attitude frileuse des créateurs français en prenant justement l'exemple de la scénographie. Il mentionne notamment l'utilisation faite à l'étranger de la conception sur ordinateur, plus pratique que la maquette, voire des décors virtuels, au lieu d'immenses et lourds dispositifs intransportables, in D. Fusillier « Les puces montent sur les planches », entretien avec F. Pascaud, in *Télérama*, N°252, Paris, 4 Mars 1998, p. 57.

²⁰⁷¹ Mise en scène de *La vie est un rêve* par J. Vincey au Théâtre 71, en 2013. Photographie disponible en ligne : <http://art-scelle.blogspot.fr/2012/12/la-vie-est-un-reve-jacques-vincey.html>

²⁰⁷² *Ibid.*, <http://toutelaculture.com/2012/11/annonce-la-vie-est-un-reve-par-jacques-vincey-au-theatre-du-nord/>

Mieux encore, dans le décor dépouillé et d'une parfaite sobriété que propose Christian Schiaretti pour sa mise en scène de *El Gran Teatro del mundo*, ressort néanmoins une innovation et une originalité résidant justement dans un jeu de lumière et d'obscurité digne de la valorisation des ténèbres des films allemands des années 20 comme le *Golem* de Paul Wegener, ou encore, dans un autre genre, de *Quai des brumes* de Marcel Carné. La scène s'ouvre en effet sur un mur illuminé et rayé comme une porte de prison devant lequel les comédiens de *Agir bien car Dieu est Dieu* jouent dans l'obscurité. De la sorte, ils apparaissent soudain comme de frêles ombres faces à une lumière blanche symbolisant à l'inverse très clairement le regard et à la sentence de ce spectateur interne invisible qu'est le Tout-Puissant.

Figure 181



2073

Enfin, en 1974, dans une mise en scène du *Bourgeois Gentilhomme* avec Marcel Maréchal dans le rôle titre, Bernard Ballet choisit de rénover la figuration du rapport regardant / regardé des intermèdes de cette pièce classique grâce à l'insertion en fond de salle de jeux d'éclairages moins contrastés mais tout aussi poétiques ou expressifs pour suggérer une présence invisible. Roger Bensky salue d'ailleurs cette entreprise en ces termes fort élogieux :

Quant à la scénographie, le spectateur est fort bien servi par un praticable à inclination variable, dont l'élévation au deuxième plan (à l'arrière donc du plateau), combinée à la puissance de suggestion des éclairages, permet une "perte d'horizon" qui favorise l'onirisme, chaque fois que surgit le fantastique²⁰⁷⁴.

Ainsi depuis les êtres humains jusqu'aux poupées, aux objets puis aux simples sons et lumières contrastées et caravagesques, il va sans dire que la pensée et les réalisations

²⁰⁷³ Mise en scène du *Grand Théâtre du monde* de Calderón par Christian Schiaretti, en 2004, à la Comédie-Française et au Théâtre National populaire de Villeurbanne. Photographie de Jean-Paul Lozouet disponible en ligne : http://photosdespectacles.free.fr/sujets/calderon/thumbnails/310_1023.jpg

²⁰⁷⁴ Roger Bensky, « La marionnette du désir », in *Travail théâtral*, N° XXIV-XXV, Lausanne, La Cité, été-automne 1976, p. 173.

scénographiques françaises ont considérablement évolué. Toutes attestent néanmoins d'une vérité : avec les années, nous sommes massivement passés de la savante expression d'un rapport regardant / regardé à la subtile suggestion de son absence. L'existence de cet ultime modèle ou plutôt anti-modèle français de figuration de la relation regardant / regardé va même encore se confirmer en s'exportant dans le monde hispanique, latino-américain et surtout cubain.

D) VERS UNE EXPORTATION DES PRINCIPES FRANÇAIS POUR FIGURER LE RAPPORT REGARDANT / REGARDÉ

Si certains metteurs en scène, comme Francisco Morín²⁰⁷⁵, s'attachent encore à jouer de notre tradition de fusion des deux publics en disposant les spectateurs réels tout autour de la scène afin que, de partout dans la salle, le spectacle soit constitué à la fois de la piste et des réactions des gradins d'en face devenant alors un clair prolongement de la scène, la plupart des metteurs en scène hispaniques préfèrent plutôt opter pour les techniques françaises permettant de suggérer l'absence d'un rapport regardant / regardé. De fait, lorsqu'il choisit de monter *Lo Fingido Verdadero* au théâtre Juan Bravo de Segovia, exactement comme le suggérait J. Genet ou comme le faisaient Gildas Bourdet et Hubert Jappelle, Claudio Hochman utilise des marionnettes pour figurer le public intérieur.

Figure 182



2076



2077

Figure 183

²⁰⁷⁵ Voir sa mise en scène des *Bonnes*, avec le Grupo Prometeo, à Cuba, à la Sala Actos As. De Reporteros, Center House Club, du 30 janvier au 12 novembre 1954.

²⁰⁷⁶ Mise en scène de *Lo Fingido Verdadero* de Lope de Vega par Claudio Hochman avec des marionnettes au théâtre Juan Bravo de Segovia en 2012/2011. Photographie disponible en ligne :

<http://www.flickr.com/photos/festivalinternacionaldeteatroclasicodealmagro/5488193423/#/>

²⁰⁷⁷ Ibid.

De même, lorsqu'il monte *La Noche de los asesinos* du cubain J. Triana, le metteur en scène latino-américain Victor Quezada Perez décide de mettre en place un certain nombre de têtes de mannequins capables de figurer le théâtre et les spectateurs intérieurs des trois frères. En faisant se croiser les regards des acteurs à travers le cou longiligne d'un blanc de marbre de ces créatures anthropomorphiques, la photographie ci-dessous souligne l'ingéniosité de cette reprise pour figurer l'absence de rapport regardant / regardé.

Figure 184



Tel un Robert Maurice ou un A. Timar, dans sa mise en scène de la même pièce en 2004, Marius Olteanu va encore plus loin dans cette déshumanisation du rapport regardant / regardé en les remplaçant par d'immenses photographies d'yeux de spectateurs.

Figure 185



2079



2080

Figure 186

²⁰⁷⁸ Mise en scène de *La Noche de los asesinos* de J. Triana par Victor Quezada-Perez au Festival d'Avignon Off, en 2002, puis au Théâtre de l'Opprimé à Paris et à Auteurs en Actes à Bagneux, en 2010. Photographie disponible en ligne : <http://www.auteursenacte.com/spip.php?article37>

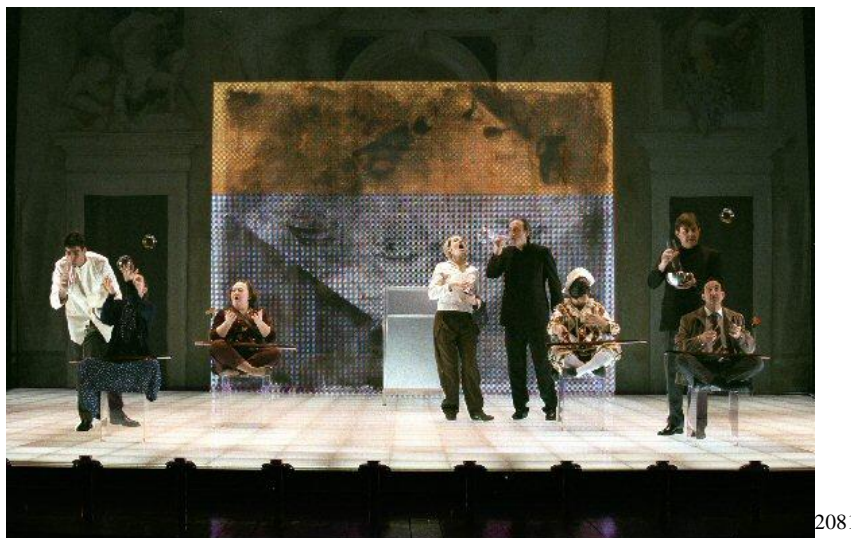
²⁰⁷⁹ Mise en scène de *La Noche de los asesinos* de J. Triana par Marius Olteanu au Sică Alexandrescu Theatre à Braşov en Roumanie, en 2004. Photographie disponible en ligne :

http://romanian-scene-designers.org/dyn_images/img-66-738_zoom.jpg

²⁰⁸⁰ Ibid.

Enfin, plus subtilement encore, lorsqu'il monte son adaptation du *Retablo de las Maravillas* en Espagne, le directeur de la compagnie Els Joglars, Albert Boadella, place son public intérieur sur des chaises transparentes.

Figure 187



2081

Ce metteur en scène hispanophone ayant étudié et s'étant réfugié en France, saisit et adapte ainsi à sa propre tradition scénographique figurative notre technique consistant à faire disparaître les spectateurs internes ou à les faire figurer *via* des objets anthropomorphiques tels les simples fauteuils en velours rouge de J. Jourdheuil et J. F. Peyret. Il constitue donc un ultime témoignage de l'exportation et de l'adaptation dans le monde hispanique de nos techniques sublimant ainsi parfaitement le jeu permanent sur l'absence de rapport regardant / regardé de la pièce cervantine.

Il faut dire que quelques années auparavant, certains textes dramatiques hispaniques comportaient des indications scénographiques présentant de fortes similitudes avec les techniques françaises et invitant également ces hommes de scène à déshumaniser le public intérieur ou à représenter symboliquement l'absence de rapport regardant / regardé. Ainsi, dans *Dos Viejos pánicos* du cubain V. Piñera, le public intérieur, initialement représenté par un seul spectateur en chair et en os²⁰⁸² (qui est simplement leur compagnon de jeu), finit aussi par disparaître au profit d'un objet qui est une simple photographie. Au tomber de rideau, Tabo et Tota saluent donc leur double photographique exactement comme les

²⁰⁸¹ Adaptation du *Retablo de las Maravillas* de Cervantès par Els Joglars au Teatro Lope de Vega de Sevilla, le 9 janvier 2004. Photographie disponible en ligne :

<http://www.omni-bus.com/n1/imagenes/cuina.%20ferran%20adria.jpg>

²⁰⁸² Ainsi la vieille d' E. Ionesco crie « Bravo » puis s'extasie devant la prestation et le jeu de son mari alors que Tabo applaudit le jeu de Tota en lui disant : « Bravo, Tota, bravo, eres la muerta perfecta », in E. Ionesco, *Les Chaises*, op. cit., p. 179 et V. Piñera, *Dos Viejos pánicos*, op. cit., p. 24.

vieux de E. Ionesco saluaient les chaises inoccupées avant de se suicider. De même, un peu plus tard, dans *La Noche de los asesinos*, les objets déplacés deviennent finalement des témoins discrets, des spectateurs muets, bref des doubles dégradés d'un public intérieur assistant à la mascarade ritualistique des trois frères. « Aide-moi à régler les derniers détails. (*Elle marche de long en large, essayant d'arranger les objets qu'elle énumère.*) Le vase à fleur, le couteau, les rideaux, les verres... l'eau, les cachets²⁰⁸³ », énumère en effet Cuca comme si, en ouvreuse, elle plaçait et disposait ses spectateurs pour commencer son spectacle. À chaque fois, comme dans nos pièces françaises, la scène cubaine invite donc aussi à présenter sur scène un public factice, inexistant et à le matérialiser par des objets !

De surcroît, pour traduire cette absence, les dramaturges cubains font également souvent appel aux effets de sons et lumières. Comme chez E. Ionesco et chez É. Manet, chez J. Triana, le son devient un moyen pour faire ressentir au spectateur une sorte de présence étrange sur scène, de théâtralité mystique ou de rapport regardant / regardé soudainement généralisé. La didascalie suivante en témoigne :

À partir de ce moment, la scène suivante doit avoir une dimension étrange. Les éléments employés pour cela seront : les sons vocaux, les coups frappés sur la table, les coups de talon cadencés d'abord de Beba, puis de celle-ci et de Cuca sur le plateau. Tout ceci doit-être exploité au maximum²⁰⁸⁴.

En outre, comme chez les auteurs de l'absurde français, c'est aussi parfois une puissante lumière qui indique la présence d'un regard sur les acteurs enchâssés. Dans *Dos Viejos pánicos*, en effet, « *La luz de un reflector* » éclaire les figures de papiers saluées par Tabo et Tota, situées de surcroît sur un rideau de théâtre. Mais l'exemple le plus significatif de cette filiation et même de cette adaptation de techniques d'éclairages scénographiques françaises pour figurer le rapport regardant / regardé, reste peut-être celui que nous fournissent les œuvres dramatiques de M. Montes Huidobro. Dans *Su Cara mitad*, à partir de l'indication suivante « *À contre-jour on voit la silhouette d'un homme en position agressive avec une mitraillette à la main²⁰⁸⁵* », à l'inverse de la lumière

²⁰⁸³ Traduit de : « Ayúdame a dar los últimos troyos. (Moviéndose, intentando arreglar, disponer. Enumerando). El florero, el cuchillo, las cortinas, las vasos...el agua, las pastillas. Dentro de un momento, entra la policía...la jeringuilla y las ámpulas... Nosotros nada tenemos que hacer; entonces a desaparecer... a volatilizarse, si es necesario », J. Triana, *La Noche de los asesinos*, op. cit., p. 60, par José Semprun, in *Théâtre latino-américain contemporain*, op. cit., p.294.

²⁰⁸⁴ Traduit de : « *La escena, a partir de este momento, debe adquirir una dimension extraña. Los elementos que se emplean en ella son : los sonidos vocales, los golpes sobre la mesa y el taconeo acompasado, pprimero de Beba, y luego de los dos personajes (Beba y Cuca), en el escenario. Debe aprovecharse hasta el máximo* », *ibid.*, p. 72, in *ibid.*, p. 299.

²⁰⁸⁵ Traduit de : « *A contraluz se ve la silueta de un hombre en posición agresiva, con una metralleta en la mano* », M. Montes Huidobro, *Su Cara mitad*, op. cit., p. 678.

accusatrice et intrusive de J. Genet, l'obscurité ou le contre-jour relatif devient ici le symbole sur scène de la présence de ce public intérieur ou ce double de Raul qu'est le Tiznado. Dans *Oscuro total*, tantôt un projecteur illumine puis remplace sur scène cette spectatrice intérieure qu'est Tita²⁰⁸⁶, tantôt des baisses d'intensité ou des effets d'obscurités relatives suggèrent aussi l'irruption de la métathéâtralité et la présence irréaliste et fugace d'un public intérieur : « *Le texte crée une atmosphère d'irréalité qui, peut-être possiblement accompagnée d'un imperceptible changement de lumière qui redeviendra normal quand commenceront à parler les parents*²⁰⁸⁷. »

Ainsi, V. Piñera, J. Triana et M. Montes Huidobro adoptent et prolongent tous la subtile technique scénographique française consistant à utiliser les jeux de lumières et de sons pour matérialiser l'absence de rapport regardant / regardé. Comme chez les auteurs français, si ce rapport n'est pas incarné visiblement par des acteurs figurant un public intérieur, ce n'est pas par un oubli mais selon un véritable choix, destiné à accroître la confusion ou à augmenter l'esprit critique du spectateur qui devra être plus attentif aux signes scénographiques déshumanisés ou audiovisuels qui le suggèrent pourtant constamment. Des metteurs en scènes hispaniques, comme Victor Quezada Perez, l'avaient parfaitement compris lorsqu'ils montèrent leurs pièces.

En somme, l'attention française portée à la représentation du rapport regardant / regardé s'accroît considérablement au vingtième siècle. L'hypertrophie des didascalies s'y rapportant, la réflexion sur les différentes techniques scénographiques capables de le matérialiser, de l'exacerber, ou plus simplement de le suggérer lors des représentations en témoignent. Mais, ce que montre aussi, et surtout, l'invasion de notre scène par des jeux sur les objets ou sur les sons et les lumières destinés à figurer le public intérieur, c'est que, comme pour la représentation de l'espace dévolu à la pièce intérieure, le rapport regardant / regardé de la France du vingtième semble aller vers toujours plus d'abstraction, une « abstraction française » qui finalement séduira dans le monde les hommes de scène et de théâtre ; l'étude de la dramaturgie cubaine et de ses réalisations scéniques l'a encore parfaitement montré.

²⁰⁸⁶ « *un foco de luz cae sobre Tita que aparece en lo alto de la escalera. Finalmente [...] Tita comienza a bajar las escaleras* », M. Montes Huidobro, *Oscuro total*, op. cit., p. 141. Nous traduisons : « *la lumière d'un projecteur éclaire Tita qui apparaît en haut de l'escalier. Finalement [...] Tita commence à descendre les escaliers* ».

²⁰⁸⁷ Traduit de : « *El texto crea una atmosfera de irrealidad que, quizás, pueda acompañarse con un imperceptible cambio de luz, que volverá a la normalidad cuando empiecen a hablar del padre* », ibid., p. 128.

III. LA TRADUCTION SCÉNIQUE DES JEUX SPÉCULAIRES ENTRE LES TEXTES, ENTRE LES REPRÉSENTATIONS ET ENTRE LES ARTS

Reste à savoir comment les metteurs en scène parviennent à traduire les formes de spécularité dont le dédoublement est moins structurel ou actanciel que thématique. En d'autres termes, comment peuvent-ils matérialiser sur scène des jeux de réflexivité reposant, moins sur une démultiplication d'action et d'espaces théâtraux ou sur un dédoublement de public que sur un jeu plus abstrait de correspondances et de reflets entre des arts ?

A) THÉÂTRE SUR LE THÉÂTRE : UNE MATÉRIALISATION CROISSANTE

1) De l'invention de stratagèmes scénographiques pour traduire des jeux de spécularité citationnels

Les auteurs français du Grand Siècle, nous l'avons vu, estiment nécessaire d'insister plus clairement que leurs voisins espagnols²⁰⁸⁸ sur leurs jeux de redoublement thématique en utilisant nombre de citations explicites et en les accompagnant presque toujours d'un redoublement structurel ou d'une théâtralisation effectuée par le regard d'un spectateur externe. Bien qu'elles respectent ces préceptes de figuration du rapport regardant / regardé, les mises en scène d'époque des pièces de Brosse ou de Molière ne s'attachent pas à matérialiser sur la scène par une technique scénographique particulière les jeux de spécularité nés de la citation d'un auteur ou d'une pièce antérieure. Au vingtième siècle, en revanche, certains dramaturges et metteurs en scène français s'y attèlent et parviennent à trouver des innovations scénographiques pour traduire spécialement cette forme de théâtre à son miroir et même pour l'ajouter à certaines pièces classiques qui en sont dépourvues. Dès la fin du dix-neuvième siècle, en 1861, une conduite du souffleur de la Comédie-Française nous indique en effet que, dans une mise en scène de *L'Illusion comique*, la pièce s'achevait par une cérémonie autour du buste de Corneille où lui et les

²⁰⁸⁸ Ces derniers, comme Lope, comptaient en effet davantage sur le jeu de leurs comédiens et l'habitude de leur public.

artistes étaient tous couronnés²⁰⁸⁹. Le metteur en scène insérait ainsi dans la pièce une forme de jeu spéculaire auctorial la transformant en une sorte de clin d'œil, de résumé, ou de mise en abyme de toute l'œuvre dramatique de Corneille.

De même, J. L. Barrault monte les intermèdes du *Bourgeois Gentilhomme* sous le regard de tout le répertoire de Molière symbolisé par un portrait surplombant son chapiteau.



Figure 188

2090

Dès lors, rien d'étonnant à ce que, pour une pièce regorgeant de jeux de miroir citationnels comme *L'Impromptu de Versailles*, J. L. Boutté souligne les citations des autres pièces de l'auteur en utilisant non seulement des livrets imprimés ou des morceaux de clavecin et des voix enregistrées²⁰⁹¹ mais aussi en jouant la pièce autour d'un immense portrait de l'auteur. Là encore, la mise en scène souligne donc les jeux d'échos et de reflets de cette pièce avec l'ensemble de la production dramatique de Molière.

Figure 189



2092



2093

Figure 190

²⁰⁸⁹ Conduite recueillie dans le fonds Juvet de la Bibliothèque nationale de France avec celles de souffleurs de la Comédie-Française du dernier tiers du XIXe siècle.

²⁰⁹⁰ Mise en scène du *Bourgeois Gentilhomme* de Molière par J. L. Barrault à la Comédie-Française, en 1972. Photographie extraite des archives de la Comédie-Française.

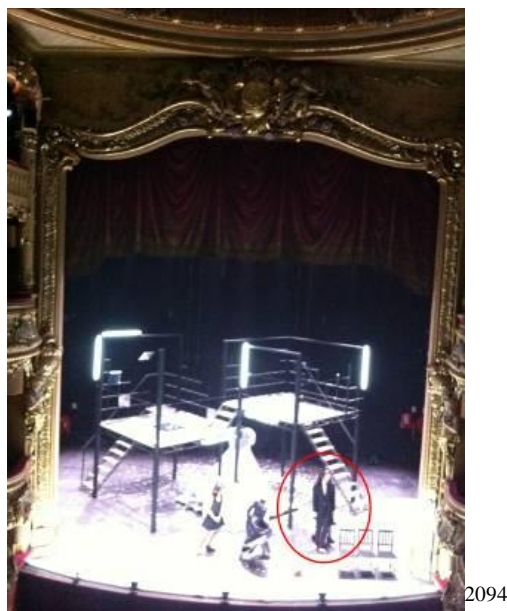
²⁰⁹¹ Voir aussi Nelly Gabriel, « Molière bien servi par les sons », in *Le Parisien* du 18 octobre 1944.

²⁰⁹² Mise en scène de *L'Impromptu de Versailles* de Molière par Jean-Luc Boutté à la Comédie-Française, en 1993. Photographie disponible en ligne : <http://moviecovers.com/DATA/zipcache/MovieCovers-171303-171304-L%27IMPROMPTU%20DE%20VERSAILLES.jpg>

²⁰⁹³ *Ibid.* Photographie de Claudine Doury extraite des archives de la Comédie-Française.

De même, pour les pièces modernes, dans sa mise en scène des *Bonnes*, Alain Ollivier décide d'insérer des jeux spéculaires intertextuels sur scène en commençant son spectacle par la lecture d'un autre texte de l'auteur consacré à la pièce et la citant : « Comment jouer *les Bonnes* ». Mieux encore, dans sa réalisation de la même pièce à l'Athénée, J. Vincey ajoute un personnage réel, un comédien qui vient non seulement lire la préface des *Bonnes* au début de la pièce mais aussi incarner tout au long de la représentation J. Genet sur scène. En tournant autour du décor, en le faisant pivoter, en fumant quelques cigarettes tout en observant la tragédie, ce jeune homme jouant J. Genet rappelle sans cesse au spectateur que cette pièce est emblématique de toute l'œuvre de ce dramaturge dont elle serait le testament.

Figure 191



2094

Pour figurer les jeux métathéâtraux des pièces modernes qui reposent bien plus clairement et plus largement sur des jeux citationnels, les metteurs en scène français utilisent aussi fréquemment des écrans. Dans une représentation de *L'Impromptu de Paris*, une troupe d'amateurs fait ainsi projeter sur un écran au fond de la scène des diapositives de certains passages de *L'Impromptu* de Molière²⁰⁹⁵ afin de signaler et même de matérialiser les jeux de théâtre sur le théâtre propres à la pièce. De même, dans *Mes Idées sur le théâtre*, Claudel, en auteur particulièrement investi dans les questions de mise en scène (au point, d'ailleurs, de froisser parfois les metteurs en scène qui

²⁰⁹⁴ Mise en scène des *Bonnes* de J. Genet par J. Vincey au Théâtre Athénée Louis Jovet, en 2012. Photographie extraite d'archives personnelles.

²⁰⁹⁵ Initiative d'une troupe d'amateurs lors du Festival d'Avignon, en 1983.

créent ses pièces²⁰⁹⁶) propose d'installer un écran pour matérialiser les jeux de spécularité citationnels et intergénériques de ses pièces. Évoquant son œuvre intitulée *Le Livre de Christophe Colomb*, il écrit en effet : « Lorsque Christophe Colomb lit le livre de Marco Polo, on voit sur l'écran, comme dans un rêve des paysages exotiques qui défilent, brouillés²⁰⁹⁷. » L'utilisation d'écran cinématographique dans la mise en scène apparaît donc pour Claudel comme une ouverture possible pour matérialiser la profondeur intertextuelle du texte théâtral et pour l'ouvrir vers un au-delà artistique dont il n'est lui-même que le premier plan, l'apparence triviale, bref la scène-cadre.

Néanmoins, aussi poétique qu'elle soit, cette technique du « texte ou du théâtre image » privilégiant l'image projetée sur écran pour faire naître l'événement théâtral et donner vie à la spécularité thématique ou citationnelle, semble parfois, encore insuffisante aux metteurs en scène qui choisissent alors de modifier de façon importante les textes pour créer d'autres jeux spéculaires. Ainsi, dans son adaptation du *Malade imaginaire* au théâtre de Lorient en 1999 sous le titre *Le Malade imaginaire ou le Silence de Molière*, Arthur Nauzyciel ne se contente pas de dédoubler Argan en Argan et Molière pour rendre explicite le rapport regardant / regardé des jeux spéculaires. Il va jusqu'à insérer à l'intérieur du texte de Molière (joué sans intermèdes) un long extrait du roman *Le Silence de Molière* de Giovanni Macchia. À la place de la courte scène 7 de l'acte II (dans laquelle Bélise annonce à Argan qu'elle a vu un jeune homme dans la chambre de sa fille), il monte en effet des extraits de la troisième partie de cette œuvre romanesque, intitulée la « Conversation imaginaire avec la fille de Molière », et met en place un nouveau jeu de spécularité fondé sur un dialogue et des jeux d'échos avec ce récit de vie moliéresque. Ainsi, son désir de traduire la bigarrure et la subtilité du théâtre sur le théâtre de Molière l'a même conduit à oser remanier la pièce, jusqu'à composer une nouvelle structure dramatique reposant, comme chez S. Beckett, sur d'autres formes littéraires que le texte théâtral²⁰⁹⁸ et faisant, de la pièce du dix-septième siècle, une œuvre testamentaire et plus encore, une histoire de famille.

²⁰⁹⁶ Dans la lettre du 18 juillet 1939, Claudel proclame avec une certaine provocation qu'il refuse d'être « excommunié » de son œuvre. Un peu plus tard dans une autre lettre adressée à Édouard Bourdet datant du 31 juillet 1939, il déclare aussi : « Le rôle d'un metteur en scène me paraît être de faire vivre, de réaliser une œuvre conformément à la volonté de l'auteur, en se servant des moyens à sa disposition. Il me semble donc infiniment précieux pour eux d'avoir affaire à un auteur vivant dont ils puissent connaître et interpréter les intentions », in *Cahiers Paul Claudel VI*, Paris, éd. Gallimard, 1966, p. 199-200 et 189.

²⁰⁹⁷ Claudel, *Mes Idées sur le théâtre*, op.cit., p. 11.

²⁰⁹⁸ Rappelons en effet que dans *Fin de partie*, Hamm proposait une narration emboîtée dans sa représentation théâtrale quotidienne.

2) Jeux d'échos entre les représentations

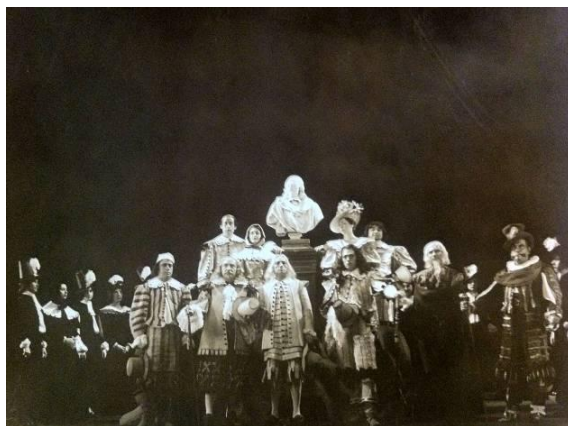
Enfin, certains metteurs en scène modernes prolongent ces jeux intertextuels en reprenant le principe giralducien de nouvel effet spéculaire basé non pas sur la citation d'un texte dramatique antérieur mais sur la mention d'une représentation théâtrale²⁰⁹⁹. Lorsqu'il monte *L'Illusion comique* en 1937 à la Comédie-Française, Jovet reprend ou cite la reprise de 1861 en terminant la représentation sur une cérémonie à la gloire de Corneille que les comédiens fêtent. Les photographies ci-dessous témoignent de cette volonté de s'inscrire dans une tradition scénographique française et d'inventer à partir de l'ancien.

Figure 192



2100

Figure 193



2101

²⁰⁹⁹ P. Pavis parle à ce propos de « mise en scène intertextuelle » et la définit ainsi : « elle relativise la mise en scène dans son désir d'autonomie, se situe dans la série des interprétations, se démarque polémiquement des autres solutions ou des autres mises en scène. Souvent la mise en scène de textes classiques très connus est nécessairement intertextuelle, car elle fait allusion à des mises en scène antérieures, ou du moins à des grands types de résoudre l'énigme du texte : ainsi Vitez lorsqu'il montait Molière : il y avait toujours une allusion possible à un ou des prédécesseurs. » Cf. P. Pavis, *L'Analyse des spectacles*, Paris, éd. Armand Colin, Nathan, 1996, p. 106.

²¹⁰⁰ Mise en scène de *L'Illusion comique* de Corneille par Jovet à la Comédie-Française, Paris, 1937. Photographie extraite de *Le Théâtre dans le théâtre, L'Illusion comique*, op. cit., p. 33.

²¹⁰¹ *Ibid.* Photographie de L. Manuel extraite des archives de la Comédie-Française.

Jouvet le reconnaît d'ailleurs lui-même lorsqu'il dit : « Je crois que si Edouard Bourdet a voulu **remonter** *L'Illusion*, ce n'est pas seulement pour remettre en faveur le Corneille des comédiens, c'est aussi en bon administrateur pour essayer **de revaloriser un héritage perdu**²¹⁰². » Puis, lorsque Georges Wilson met en scène *L'Illusion comique*, il fait référence et rend hommage à son tour à la mise en scène de Jouvet ainsi qu'à une autre œuvre littéraire. Comme lui, il décide en effet d'accentuer la théâtralité permanente et même, le côté « cabaret » en faisant notamment arriver les comédiens au cinquième acte sur un chariot à la façon des comédiens ambulants du *Roman comique*.

Figure 194



2103 .

Enfin, lorsque G. Strehler monte la pièce de Corneille, il le fait aussi en prenant ostensiblement pour modèle la mise en scène de Jouvet. Le fait que, comme ce dernier, il choisisse le second titre donné à la pièce par Corneille, *L'Illusion*, le prouve clairement. De plus, comme le rappelle aussi Julia Gros de Gasquet²¹⁰⁴, G. Strehler parle souvent aux comédiens de cette mise en scène qui lui sert de repère et de point d'appui dans son propre travail. Enfin, l'utilisation dans le décor d'une grotte et de jeux flagrants sur la réflexion et l'illusion achèvent de confirmer son jeu d'échos entre les représentations.

Lorsqu'il présente *L'Impromptu de Versailles* à la Comédie-Française en 1937, Pierre Dux décide de le faire dans les décors qu'il avait utilisés pour *Bajazet* et établit également une forme de jeu sur les représentations redoublé d'un jeu intertextuel. Pierre

²¹⁰² Julia Gros de Gasquet, « Mettre en scène *L'Illusion comique* de Corneille (XVII^{ème} siècle- XX^{ème} siècle) Eléments pour une histoire des représentations », in *Le Théâtre dans le théâtre, L'Illusion comique, op. cit.*, p. 38.

²¹⁰³ Mise en scène de *L'Illusion comique* de Corneille par Georges Wilson au TNP, Paris, 1966. Photographie extraite de *Le Théâtre dans le théâtre, L'Illusion Comique, op. cit.*, p. 38.

²¹⁰⁴ J. Gros de Gasquet, « Mettre en scène *L'Illusion comique* de Corneille (XVII^{ème} siècle-XX^{ème} siècle) Eléments pour une histoire des représentations », in *Le Théâtre dans le théâtre, L'Illusion Comique, op. cit.*, p. 39.

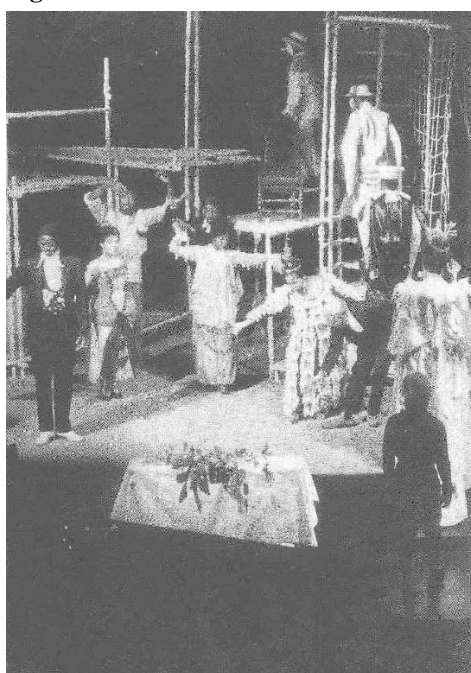
Lièvre le souligne dans son article du *Jour* intitulé « *Bajazet, L'Impromptu de Versailles* » :

L'Impromptu s'est joué dans le dispositif où devait l'être ensuite *Bajazet*. Ce fut aussi l'un des étonnements de la soirée. Imaginez une grande salle dont les éléments architecturaux constituent la seule décoration. Quelque chose comme le salon en rotonde du château de Vaux. Fermez-en les ouvertures et les baies par de grandes portes à ornementation Louis XIV, vous avez une pièce un peu cérémonieuse où l'on pourrait jouer *Le Misanthrope* et où *L'Impromptu* s'est déroulé fort à son aise²¹⁰⁵.

Dès lors, lorsqu'il monte à son tour *L'Impromptu de Versailles*, en 1993, Jean- Luc Boutté reprend cette technique et la joue cette fois dans le même décor que celui des *Précieuses*.

Bien que les délais soient naturellement plus courts concernant les pièces modernes, il en va exactement de même. Dans sa mise en scène des *Bonnes* au théâtre Athénée, J. Vincey rend ainsi hommage au dispositif scénique vertical mis en place par Roger Blin pour *Les Nègres*, qui se faisait déjà l'écho du *Balcon*, nous le savons. La confrontation des images suivantes en témoigne parfaitement et parachève notre démonstration.

Figure 195



2106



2107

Figure 196

²¹⁰⁵ Pierre Lièvre « *Bajazet, L'Impromptu de Versailles* », in *Le Jour* du 26/05/1937.

²¹⁰⁶ Mise en scène des *Nègres* de J. Genet par Roger Blin au théâtre de Lutèce en 1959. Photographie d'Ernst Scheidegger extraite de J. Genet, *Théâtre complet*, op. cit., p. 1381.

²¹⁰⁷ Mise en scène des *Bonnes* de J. Genet par J. Vincey au Théâtre Athénée Juvet en 2012. Photographie extraite d'archives personnelles.

B) JEUX DE SPÉCULARITÉ ENTRE LES ARTS : UNE MATÉRIALISATION GRANDISSANTE

1) Premiers essais bigarrés sur les pièces classiques

De même, alors qu'au seizième et au dix-septième siècle, les représentations ne s'attachaient pas à souligner sur scène les jeux de correspondances formels établis par l'enchâssement de spectacles tels que des ballets ou des chants, alors qu'au dix-huitième, au dix-neuvième et même au début du vingtième, les intermèdes et spectacles intérieurs étaient même presque systématiquement coupés, au vingtième siècle en revanche, les metteurs en scène modernes s'attachent à reprendre le répertoire classique en restituant les intermèdes et en employant de nouvelles techniques scénographiques pour traduire et parfois même exacerber la poésie du redoublement créée par ces enchâssements interartistiques. Ainsi bien avant que J. L. Benoît et Claude Stratz ne mettent en valeur les spectacles enchâssés du *Bourgeois Gentilhomme* en les stylisant à partir de la pantomime et des spectacles d'ombres,

Figure 197



2108



2109

Figure 198

en 1974, Bernard Ballet invente une mise en scène originale qui tente d'établir des correspondances ou de rendre sensible des jeux de reflets formels entre la pièce-cadre et les différents spectacles qui y sont enchâssés. C'est ainsi qu'après avoir constaté que les costumes de théâtre ne craignaient pas la référence hollywoodienne (à l'exception de Monsieur Jourdain paraissant en Louis XIV), on remarque que les quelques pas-de-deux de

²¹⁰⁸ Mise en scène du *Bourgeois Gentilhomme* de Molière par Jean-Louis Benoît à la Comédie-Française, le 16 septembre 2000. Photographie de Marion Stalens extraite des archives de la Comédie-Française.

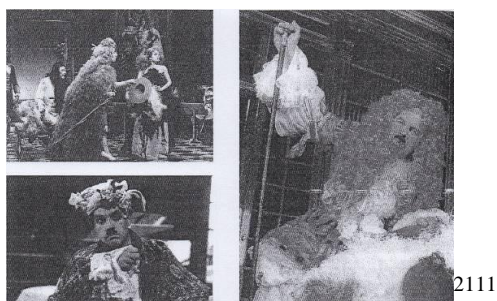
²¹⁰⁹ Mise en scène du *Bourgeois Gentilhomme* de Molière par Claude Stratz à la Comédie-Française en 2001. Photographie de C. Doury extraite des archives de la Comédie-Française.

la chorégraphie enchâssée retrouvent à leur tour bien vite la gestuelle saccadée de Broadway et que la musique classique des intermèdes verse sans prévenir dans le rock américain. En instaurant le cinéma comme chemin de traverse, point de rencontre ou point de fuite de tous ces jeux de specularité, Bernard Ballet parvient ici à rendre sensible sur scène ou à matérialiser le dialogue poétique entre les arts établi par les jeux de specularité de la pièce moliéresque. Mais c'est Jérôme Savary, qui, montant à cinq reprises cette comédie-ballet de Molière, réussit à rendre le mieux ou même à accroître le plus scénographiquement les jeux de reflets et d'échos que le théâtre à son miroir de Molière voulait établir entre les arts de la scène. Il insiste et crée des liens forts entre la pièce-cadre et tous les spectacles enchâssés qui composent la pièce en les rapprochant tous de l'univers du music-hall ou de la revue théâtre. Dès le début Jourdain, lui-même déguisé en multiples personnages fantaisistes, telle une vedette de spectacle de variété, est ainsi entouré par une parade de saltimbanques qui nous font aussi directement plonger dans l'univers du music-hall lorsqu'ils s'exercent à différents numéros d'adresse à l'aide d'un fouet. Puis ils reviennent sous une tenue de majordome, d'espagnols ou encore accompagnés de danseuses orientales légèrement vêtues si bien que, comme le dit Nicole Manuello, assistant à une représentation en 1996 :

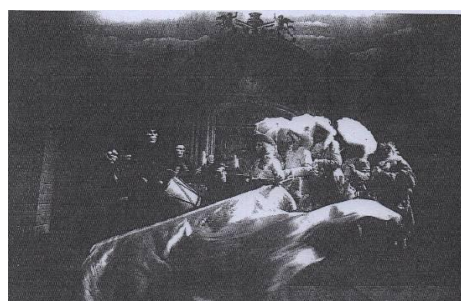
Une débauche de costumes rutilants, des décors énormes qui s'ouvrent, explosent, de la pluie sur scène, des animaux [...], des pétards, des fusées, des girls avec de jolis derrières, des gags par dizaines [...] un acrobate pendu à un lustre [...] Ce n'est pas du théâtre, c'est une revue²¹¹⁰.

En ne reculant devant aucune fantaisie ou facétie spectaculaire, aussi énorme soit-elle, Jérôme Savary donne en fait ici une libre interprétation de la notion de « divertissement » qui transforme la comédie de Molière en une succession de numéros ou d'attractions qui dialoguent ensemble et se font écho pour composer ce que nous pourrions nommer un classique en music-hall.

Figure 199



2111



2112

Figure 200

²¹¹⁰ Nicole Manuello, *France-Soir* du 31 octobre 1996, p. 21.

²¹¹¹ Mise en scène du *Bourgeois Gentilhomme* de Molière par J. Savary à Chaillot, en 1996. Photographie extraite de *ibid.*, p. 150.

²¹¹² *Ibid.*, p.148.

Figure 201



2113



2114

Figure 202

Séduits par ces créations et peut-être par les propos et essais poétiques d'un Claudel²¹¹⁵, certains metteurs en scène français modernes, choisissent même d'ajouter des jeux de specularité reposant sur un dialogue et des échos entre divers arts dans certaines pièces classiques métathéâtrales qui en sont dépourvues. En effet, dans sa mise en scène de *L'Illusion comique*, J. M. Villégier multiplie les références cinématographiques si bien que le lever du rideau nous plonge dans l'atmosphère de *Citizen Kane* ou d'un *rosebud* prononcé par un héros dont il ne reste de sa mère qu'un paysage d'hiver reproduit dans une boule de neige (rappelant subtilement la luge (ou l'autre *rosebud*) avec laquelle le protagoniste/ enfant jouait justement avant d'être confié contre son gré à Thatcher et de

²¹¹³ Mise en scène du *Bourgeois Gentilhomme* de Molière par J. Savary à Chaillot, en 1989. Photographie extraite de B. Prost, *Le Répertoire classique sur la scène contemporaine, les jeux de l'écart*, op. cit., p. 146.

²¹¹⁴ *Ibid.* Photographie extraite de l'article de Philippe Tesson « Savary, *Le Bourgeois*, c'est du tréteau » in *L'Express Paris* du 24 novembre 1989, p. 164.

²¹¹⁵ Voir en particulier l'ouvrage de Claudel déjà cité *Mes Idées sur le théâtre*, où l'auteur insiste sur les rapports fondamentaux entre le théâtre et d'autres arts comme l'art marionnettique et surtout le cinéma.

briser tout lien maternel). En outre, à la manière d'O. Welles la pièce enchâssée apparaît, elle, comme un *flash-back*. Les jeux de l'amour sous un pommier en fleurs et sérénades de cette dernière s'apparentent enfin à ce qui pourrait être du Mack Sennett et du sirop hollywoodien des années 50. « Matamore (épatant François Franpier) est une sorte de Riquet à la Houppe amoureux d'une Isabelle qui ne demande qu'à s'enflammer... pour Clindor²¹¹⁶ », avance même un journaliste de *L'Echo* en faisant allusion non seulement au personnage du conte de Charles Perrault inspiré d'un conte écrit à la nièce de Corneille mais aussi et surtout à son adaptation cinématographique française en 1908 par Albert Capellani. Ainsi, grâce à cette mise en scène, les jeux de spécularité cornéliens se trouvent redoublés et prolongés par des jeux de spécularité cinématographiques.

Figure 203



2117

Figure 204



2118

²¹¹⁶ *L'Echo*, du 20 mars 1997

²¹¹⁷ Mise en scène de *L'Illusion Comique* de Corneille par J. M Villégier au Théâtre de l'Athénée, Paris, 1997. Photographie extraite de B. Prost, *Le Répertoire classique sur la scène contemporaine, les jeux de l'écart*, op. cit., p. 329.

²¹¹⁸ *Ibid.*, photographie disponible en ligne : <http://www.illustretheatre-jmvillegier.fr/theatre.php?idspec=61>

Figure 205



2119

De même, rappelons que dans la boîte noire qui lui sert de décor pour la pièce-cadre, B. J Wajeman utilise, à la Douglas Sirk, des écrans, des couleurs de fond et des costumes rouges flamboyants ou bien bleus pour les atmosphères nocturnes. Elle transforme ainsi le cinquième acte et sa tragédie enchâssée en un film en clair-obscur ou un mélodrame exhibant alors doublement sa nature fictive. Dans un entretien accordé au journal de la Comédie de Genève, ce metteur en scène reconnaît d'ailleurs parfaitement le fait que le septième art ait guidé ses choix scénographiques pour traduire la métathéâtralité et qu'elle ait pris le parti pris d'établir des jeux de correspondances et de reflet entre théâtre et cinéma :

c'est le cinéma qui a toujours été, pour moi, le lieu même de l'illusion. Il me paraît intéressant de s'y référer dans la pièce, et je voudrais plutôt faire d'Alcandre un grand réalisateur, un Fellini [...] qui travaillerait dans un studio de cinéma et déciderait de monter les fragments de son film²¹²⁰.

En faisant apparaître dans l'univers sombre de sa grotte, des êtres vêtus de couleurs chantantes et chatoyantes, c'est enfin aussi au grand cinéaste français, Jacques Demy, que s'apparente un temps le magicien cornélien.

²¹¹⁹ Mise en scène de *L'Illusion Comique* de Corneille par J. M Villégier au Théâtre de l'Athénée, Paris, 1997. Photographie disponible en ligne : <http://davidaubril.fr/cours/lycee/public/illusioncomique.html>

²¹²⁰ Brigitte Jaques Wajeman, entretien in *Le Journal de la Comédie*, Comédie de Genève, N°26, Septembre-novembre 2004.

Figure 206



2121



2122

Figure 207

Figure 208



2123



2124

Figure 209

Figure 210



2125



2126

Figure 211

²¹²¹ Mise en scène de *L'illusion comique* de Corneille par Brijitte Jaques-Wajeman au Théâtre de Gennevilliers, en 2005. Photographie extraite de *Le Théâtre dans le théâtre, L'illusion comique*, op. cit., p. 51.

²¹²² *Ibid.*, p. 67.

²¹²³ *Ibid.*, p. 77.

²¹²⁴ *Ibid.*, p. 93.

²¹²⁵ Affiche des *Parapluies de Cherbourg*, réalisé par Jacques Demy et sorti en 1964, disponible en <http://www.myfrenchfilmfestival.com/fr/newsitem?newsitem=10532>

²¹²⁶ Image extraite de *Une chambre en ville*, de J. Demy, sorti en 1982, disponible en ligne : <http://www.arte.tv/sites/fr/olivierpere/2013/10/08/une-chambre-en-ville-de-jacques-demy/>

2) Les jeux cinématographiques et ritualistiques des pièces modernes

Devant ces créations, les nombreuses indications des textes modernes français incitant aussi, comme nous l'avons vu précédemment, à rendre sensible sur scène les jeux de specularité entre les arts²¹²⁷ et face aux nouvelles théories scénographiques d'un Gémier²¹²⁸ sur l'importance du cirque ou d'un Jovet affirmant déjà que le cinéma n'est qu'une branche nouvelle de l'activité de l'art dramatique²¹²⁹, les metteurs de scène français procèdent de même pour leurs créations de pièces contemporaines.

Dans sa mise en scène de *Matoum et Téviabar* en 1929, P. Albert-Birot s'attache naturellement à accentuer sur scène les jeux entre les arts de son enchâssement en faisant reproduire aux acteurs de la pièce enchâssée l'automatisme de la marionnette ou l'intensité expressive du mime. De surcroît, il leur impose l'utilisation du masque qui les « marionnettise » en partie. Ainsi, sa réalisation parvient à matérialiser parfaitement sur scène un fécond dialogue entre théâtre parlé d'acteur humain, castelet, ou même pantomime et concrétise sous nos yeux une forme de specularité interartistique.

Mieux encore, rappelons que lorsqu'il met en scène *La Mort de Tintagiles* dans la *Macchina dell'amore e della morte*, Tadeusz Kantor respecte et accentue même la forme de théâtre à son miroir que propose Maeterlinck reposant sur l'enchâssement de deux spectacles de nature hétérogène que sont la pantomime et le théâtre parlé, et dans lesquels pourtant, l'art du geste ou du mime se veut désormais absolu. Comme le montre la photographie suivante, il n'hésite pas à revêtir ses acteurs de chapeaux de clowns et même à les faire évoluer sur une piste circulaire en compagnie d'automates. Ainsi, il crée finalement une forme de ballet pantomimique, marionnettique et cirquassien ou de ballet triadique concrétisant parfaitement sur la scène les enchâssements pluriartistiques de Maeterlinck.

²¹²⁷ Voir la première partie de notre étude intitulée *Enchâssements interartistiques*.

²¹²⁸ *Idem.* Voir aussi D. Pauly, *La rénovation scénique en France : théâtre années 20*, op. cit.

²¹²⁹ « Le cinéma est un puissant rameau greffé sur le tronc robuste et millénaire du théâtre. Le cinéma n'est qu'un mode nouveau, une branche nouvelle, une moderne activité de l'art dramatique du théâtre. Il faut l'affirmer sans avoir peur de contredire personne : il n'y a pas deux branches de l'art dramatique, le théâtre et le cinéma », L. Jovet, *Témoignages sur le théâtre*, Paris, éd. Flammarion, 1952, p. 157.

Figure 212



2130

Enfin, en suivant peut-être plus attentivement encore les théories françaises de Gémier sur l'importance du cirque, lorsqu'il met en scène la pièce moderne *Fin de partie*, Thomas Simet décide d'utiliser des lampions de cirque et un avion de prestidigitateur pour accentuer la nature fictive ou spectaculaire de la comédie quotidienne de Hamm et Clov. Par ce jeu de reflets complexe et continu entre les arts contradictoires mais complémentaires que sont le théâtre et le cirque, la scénographie de ce metteur en scène finit ainsi même par ajouter à la pièce beckettienne des jeux de spécularité entre plusieurs arts.

Figure 213



2131

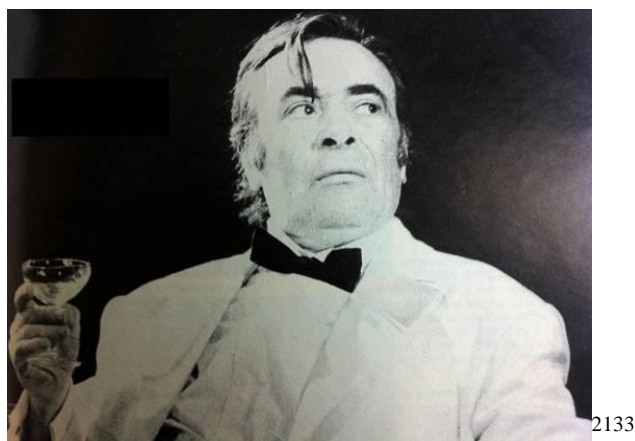
²¹³⁰ Mise en scène de *La Mort de Tintagiles* de Maeterlinck par T. Kantor dans *La Machine de l'amour et de la Mort* à Kassel, en 1987. Photographie disponible en ligne :

<http://www.cricoteka.pl/fr/main.php?d=teatr&kat=2&id=83&str=3>

²¹³¹ Mise en scène de *Fin de partie* de S. Beckett par Thomas Simet au Cube Noir de Strasbourg, en 2011. Photographie disponible en ligne : http://b.vimeocdn.com/ts/132/864/132864388_640.jpg

Néanmoins, ce que semblent aussi préférer majoritairement les metteurs en scène français lorsqu'ils montent des pièces modernes, c'est représenter sur la scène les jeux spéculaires reposant sur un dialogue entre théâtre et cinéma. Dans sa réalisation de *Lady Strass*, par exemple, Roger Blin a beau adopter une esthétique assez minimaliste, il conserve scrupuleusement les jeux sur les projecteurs cinématographiques du début de la pièce et s'efforce de trouver des costumes rappelant des acteurs du cinéma hollywoodien comme Fred Astaire et Rudolph Valentino. Lorsque la critique mentionne la création de la pièce par ce grand metteur en scène et critique de cinéma français, elle souligne d'ailleurs le fait que tout repose uniquement sur ces deux éléments : « Tout y est évident, tout y est simple, et on se surprend à penser qu'avec de vieux costumes de fond d'armoire et quelques projecteurs on pourrait en faire autant. Le miracle²¹³². »

Figure 214



De même lorsqu'il monte *Un balcon sur les Andes*, Jean Louis Thamin respecte parfaitement les didascalies d'É. Manet²¹³⁴ et fait apparaître l'icône du lion MGM sur un écran enchâssé dans l'écran qui semble être déjà le décor de la scène finale. Ainsi, il rend aussi sensible sur la scène l'effacement des frontières entre cinéma et théâtre typique du théâtre à son miroir de É. Manet. En un mot, il cinéfie magistralement la scène exactement comme le fait enfin, également, Georges Lavaudant pour sa mise en scène du *Balcon* où il travaille plan par plan plutôt que décor par décor et adopte des costumes tout droit tirés du

²¹³² « Le miracle », in *Libération*, recueilli dans É. Manet, *Lady Strass*, op. cit., p. 31.

²¹³³ Mise en scène de *Lady Strass* de É. Manet par R. Blin au Théâtre de Poche, en 1977. Photographie extraite de *ibid.*, p. 11.

²¹³⁴ « Le grand écran du fond descend. Projection du générique du lion de la M. G.M. », É. Manet, *Un balcon sur les Andes*, op. cit., p. 155. Dans cette pièce É. Manet abuse aussi de voix enregistrées et de *flashback* d'ailleurs. On en trouve des exemples frappants aux pages 93 et 125.

cinéma hollywoodien. Évoquant sa collaboration avec le décorateur, un critique de *Libération* écrit d'ailleurs :

Ils y décuplent avec plaisir un enchaînement de gros plans (les scènes à deux ou à trois) et de plans généraux (les scènes d'ensemble) que la troisième version (la meilleure, celle qui est jouée) coupe dans le mouvement. [...] Tout le cinéma américain et certaines BD font offices de dramaturges. Du grand Art²¹³⁵.

Lorsque Philippe Adrien monte *Les Bonnes*, son décor art nouveau ou plutôt art déco crème sur fond noir signé Goury ainsi que la bande son envahissante de Ghedalia Tazartes obéissent bien moins à un parti pris d'esthétisme décoratif qu'à une volonté de transformer la pièce métathéâtrale genétienne en une sorte de film noir des années 1920. Mieux encore, dans sa reprise de la même pièce, Alain Ollivier crée une atmosphère cinématographique franchement hitchcockienne. Ce metteur en scène utilise comme source de lumière des bougies qu'il dispose d'une façon suggestive et angoissante rappelant tant *Procès Paradine*, *La Cinquième Colonne* ou *Fenêtre sur Cour*. De surcroît, il prolonge l'attention demandée par J. Genet aux couleurs des costumes des personnages et ajoute à la robe rouge une robe grise dont la teinte reflète sa perte progressive d'identité et son état d'esprit, exactement comme le faisait Hitchcock dans *Un Crime presque parfait*, en jouant avec les couleurs des tenues de Grace Kelly.

Figure 215



2136



2137

Figure 216

Lorsqu'Alain Timar reprend la même pièce à Avignon, il va sans dire que le choix d'ajouter un écran où est projetée en gros plan la simple image en deux dimensions d'un regard de spectatrice interne, n'a pas pour seule finalité de souligner la virtualité du public intérieur des deux bonnes. Il est aussi et de façon évidente un rappel de *Psychose* ou encore du *Faux Coupable*.

²¹³⁵ « La comédie au *Balcon* », in *Libération* du 24 décembre 1985.

²¹³⁶ Mise en scène des *Nègres* de J. Genet par Alain Ollivier au Théâtre de Vitry, en janvier 2001. Photographie disponible en ligne : <http://alain-ollivier.net/fr/les-bonnes.htm>

²¹³⁷ *Ibid.*

Figure 217



2138



2139

Figure 218

Enfin, certains metteurs en scène se font aussi virtuoses dans la représentation des jeux spéculaires génétiques jouant sur les échos entre le théâtre et cette autre forme de spectacle ou d'art de vivre que sont les rituels. Ainsi, force est de constater que lorsqu'il met en scène *Les Bonnes* à l'Espace Cardin, V. Garcia choisit une robe pour Madame qui fait fortement penser à une tenue d'évêque. Cet ajout scénographique, auquel on sait que se greffe l'effet sonore incantatoire provoqué par des coups dans des panneaux métalliques, montre clairement que le jeu de Claire et Solange s'apparente moins à une banale répétition théâtrale enchâssée qu'à une forme de cérémonie funéraire solennelle et sacrée, dans laquelle les éléments sont toujours organisés, joués et répétés strictement à l'identique. En un mot, il montre parfaitement que nous sommes face à ce que R. Hornby nomme une « cérémonie dans la pièce²¹⁴⁰ ».



2141

Figure 219

De même, lorsqu'ils montent *Le Balcon* au centre Beaulieu de Poitiers et au Public Théâtre de Setogaya, Moriaki Watanabé et Jean Boillot apportent un soin tout particulier à

²¹³⁸ Mise en scène des *Bonnes* de J. Genet par Alain Timar au Théâtre des Halles à Avignon, en 2006. Photographie disponible en ligne : <http://elizabeth.lechevrel.com/decoratrice.htm>

²¹³⁹ Les yeux d'Henry Fonda derrière la porte d'une cellule de prison, dans *Le Faux Coupable*. Photographie disponible en ligne :

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/b/bd/Alfred_Hitchcock%27s_The_Wrong_Man_trailer_02.png/320px-Alfred_Hitchcock%27s_The_Wrong_Man_trailer_02.png

²¹⁴⁰ Voir à ce sujet la sous-partie de notre étude *Des intermèdes à la cérémonie intérieure et au rituel*.

²¹⁴¹ Mise en scène des *Bonnes* de J. Genet par V. Garcia à l'Espace Cardin en espagnol, en 1970/1971. Photographie de l'Agence Bernard, in J. Genet, *Théâtre complet, op. cit.*, p. 1371

la tenue de l'Évêque comme pour signifier que dans le théâtre à son miroir génétien, les personnages inventent et répètent désormais obsessivement, moins des pièces de théâtre à proprement parler que des spectacles reposant sur une solennité cérémonielle.

Figure 220



2142

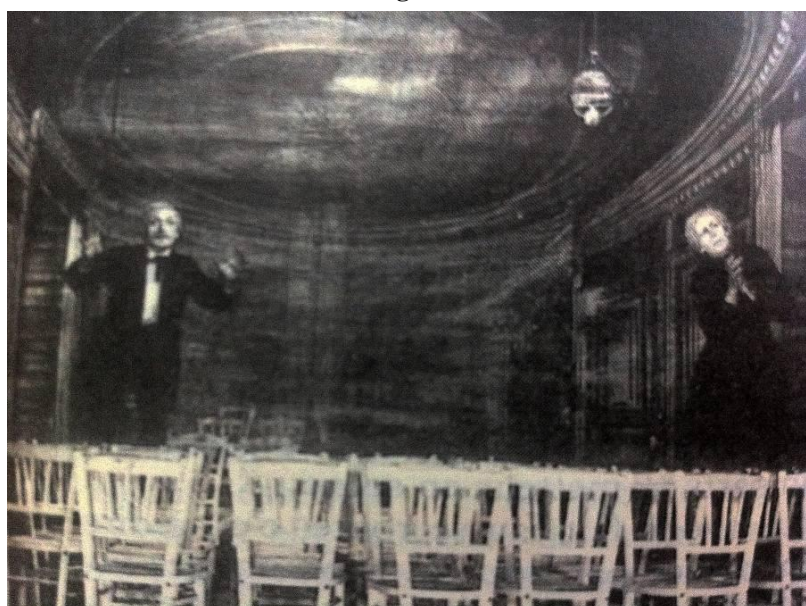


2143

Figure 221

Enfin, lorsqu'il place sur la scène Le Vieux dans l'attitude d'un Grand Prêtre, La Vieille en position de prière et qu'il y ajoute encore au-dessus une sorte de masque fétichiste, J. Maugclair dénonce à son tour cette cérémonie ou plutôt cette parodie de cérémonie dans une pièce que les jeux de specularité de E. Ionesco proposent également.

Figure 222



2144

²¹⁴² Mise en scène du *Balcon* de J. Genet par Moriaki Watanabé au Public théâtre de Setogaya, en 2001. Photographie extraite de J. Genet, *Théâtre complet*, op. cit., p. 1378.

²¹⁴³ Mise en scène du *Balcon* de J. Genet par Jean Boillot au centre Beaulieu de Poitiers, en 2001. Photographie extraite de J. Genet, *Théâtre complet*, op. cit., p. 1379.

²¹⁴⁴ Mise en scène des *Chaises* de E. Ionesco par J. Maugclair, Studio des Champs Élysées, février 1956. Photographie de Lipniski-Violet, extrait de E. Ionesco, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1538.

Ainsi des premiers essais des scénographes français pour donner vie aux jeux spéculaires entre plusieurs arts des pièces classiques jusqu'à leurs multiples efforts pour matérialiser et même démultiplier ceux de nos pièces du vingtième, notre scène moderne semble toujours voir dans le théâtre à son miroir français une source d'inspiration. Son attachement tout particulier ou sa prédilection pour créer et concrétiser sur le plateau des jeux de dialogues cinématographiques et ritualistiques en est certainement la preuve la plus patente. Cette troisième tendance scénographique française consistant à concrétiser sur scène les jeux de specularité entre diverses pratiques artistiques va une ultime fois se confirmer en s'appliquant aux montages des textes cubains et en s'exportant dans le monde latino-américain.

C) VERS UNE EXPORTATION DES TECHNIQUES FRANÇAISES POUR FIGURER LES JEUX DE SPÉCULARITÉ ENTRE LES TEXTES ET ENTRE LES ARTS...

Comme pour la matérialisation de l'espace scénique dédié aux jeux de specularité et celle du rapport regardant / regardé, lorsque nos hommes de scène montent les pièces cubaines de notre *corpus*, il est tout d'abord frappant de constater qu'ils emploient les mêmes techniques que pour les réalisations des pièces françaises et s'attachent aussi à exacerber le théâtre sur le théâtre ainsi que leurs jeux spéculaires pluriartistiques.

Lorsqu'il monte *La Noche de los asesinos* en 1971 au théâtre Récamier, quelques années après sa mise en scène des *Nonnes* au Poche Montparnasse, Roger Blin se plaît à accentuer non seulement les liens entre ces textes et ses deux créations mais aussi ceux qu'ils entretiennent avec les jeux ritualistiques des *Bonnes* de J. Genet. En renforçant les apparences parodiques du cérémonial des trois frères de J. Triana, comme il l'avait fait pour celui des trois nonnes de É. Manet, il les relie en effet explicitement aux cérémoniaux dramatiques des deux sœurs de J. Genet et installe sur scène du même coup des jeux spéculaires entre les textes, entre les représentations et entre les diverses pratiques artistiques. Matthieu Galey ne s'y trompe pas puisqu'il écrit dans *Combat* : « En tout cas l'influence de J. Genet paraît évidente : même utilisation du psychodrame, même effort pour porter à l'extrême la tension d'une situation, même goût du sacrilège et du simulacre

rituel, même conception du crime rédempteur²¹⁴⁵. » Plus loin, il ajoute aussi :

Est-ce aussi parce que nous avons vu l'an dernier une pièce assez semblable d'un autre dramaturge cubain – d'ailleurs mise en scène par le même Roger Blin : je veux parler des *Nonnes* d'Eduardo Manet – nous avons parfois le sentiment qu'il y a comme un **académisme du paroxysme** dans *La Nuit des assassins* sans l'invention saugrenue de Manet, capable de faire peur et de faire rire à la fois. Dans l'œuvre de Triana, on insiste sur un seul registre²¹⁴⁶.

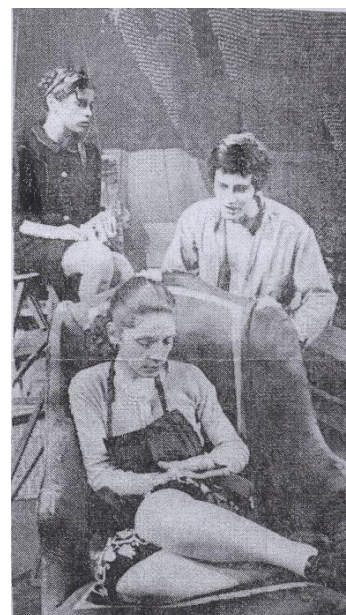
Enfin, comme le montre notamment la seconde photographie ci-dessous, Roger Blin accroît encore les jeux d'échos entre les représentations en faisant jouer les acteurs dans une reconstitution du grenier des décors de la compagnie Renaud-Barrault. Dans un article de l'*Aurore* de l'époque Jean-Louis Barrault écrit aussi avec émotion :

Il est allé rechercher des éléments scéniques, les fauteuils, les objets, de plusieurs de nos spectacles, de nos tournées. Les trois comédiens, Francis Huster, Hermine Karagheuz et Michèle Moretti, joueront parmi les reliefs de *La Seconde Surprise de l'amour*, *Le Viol de Lucrèce*, *On purge bébé* etc. C'est ce qu'on appelle l'art d'utiliser les restes²¹⁴⁷.

Figure 223



2148



2149

Figure 224

De façon bien plus probante encore, lorsqu'il met en scène, en 1954, la pièce *Les Bonnes* à Cuba, le metteur en scène cubain, cette fois, Francisco Morín, s'attache non seulement à restituer le côté ritualistique du jeu dans le jeu des deux sœurs mais aussi à accroître les jeux d'échos entre plusieurs arts de la pièce genétienne, notamment en maquillant ses comédiennes comme celles du cinéma du début du siècle. Sur la

²¹⁴⁵ Matthieu Galey, « *La Nuit des assassins* de José Triana » in *Combat* du 1^{er} avril 1971, p. 12.

²¹⁴⁶ *Ibid.*

²¹⁴⁷ *L'Aurore* du 26 mars 1971, p. 12.

²¹⁴⁸ Ni du Genet ni du Manet. Mise en scène de *La Noche de los asesinos* de J. Triana par R. Blin au théâtre Récamier en 1970 et 1971. Photographie extraite de *ibid.*

²¹⁴⁹ *Ibid.* Photographie extraite du *Figaro* du 20 mars 1971.

photographie ci-dessous, le rouge à lèvres sombre, les yeux alourdis et charbonneux par du khôl, les sourcils réduits et enfin les cheveux crantés transforment en effet Ernesta Linares et Myriam Acevedo en véritables Greta Garbo.

Figure 225



Marqué sans doute par cette réalisation qui « perturba tout et laissa un impact si important qu'il est encore sensible aujourd'hui²¹⁵¹ », dans sa mise en scène cubaine de *Noche de los asesinos*, Vicente Revuelta s'attache également à accroître l'aspect liturgique de la comédie quotidienne des trois frères en dotant parfois ses comédiens d'un costume de religieux ou de religieuse.

Figure 226



²¹⁵⁰ Photographie de la célèbre mise en scène des *Bonnes* de J. Genet par F. Morín à Cuba, en 1954. Photographie issue d'une donation de Miguel Sánchez León.

²¹⁵¹ Traduit de : « Pero Genet, realmente, fue específicamente el montaje de *Las Criadas* por Francisco Morín, y a partir del mismo todo se trastoca y deja un impacto hasta nuestros días », in Entretien avec M. Montes Huidobro par S. Reyrolle pour *Hogueras, Revista Internacional de Estudios Hispánicos*, op. cit.

²¹⁵² Mise en scène de *La Noche de los asesinos* de J. Triana par V. Revuelta au Teatro Hubert de Blanck à Cuba, en 1966 et 1967. Photographie issue d'une donation de Miguel Sánchez León.

De plus, il s'attache à travailler avec ses acteurs les ralentis pantomimiques et surtout cinématographiques que J. Triana suggère au niveau du jeu et des gestes des trois frères. Les deux photographies suivantes en témoignent et prouvent que V. Revuelta implante ainsi, à son tour, sur la scène cubaine, du cinéma dans le théâtre ou des jeux spéculaires cinématographiques.

Figure 227

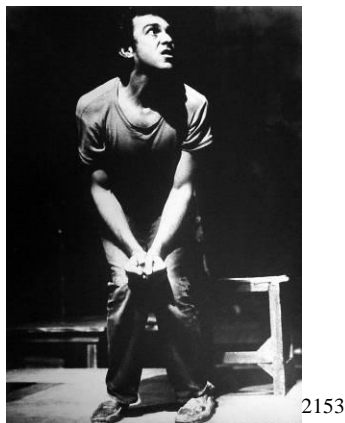


Figure 228

De même, lors de la création de *Su Cara mitad* au Théâtre des Amériques aux Etats-Unis, le metteur en scène Christina Aerenlud-Veliz Castro conserve naturellement l'obsédante sonnerie du téléphone annonçant le suicide final de Raul et rappelant fortement les sonneries hitchcockiennes qui dans *Chantage* prévenaient les personnages du malheur qui les guettaient.

Enfin, mieux encore, lorsqu'il monte *Oscuro Total*, Jorge Trigura ajoute aux mannequins renvoyant à l'art marionnettique, et au spectre qui est déjà une marque de

²¹⁵³ Mise en scène de *La Noche de los asesinos* de J. Triana par V. Revuelta au Teatro Hubert de Blanck à Cuba, en 1966 et 1967. Photographie issue d'une donation de M. Sánchez León.

²¹⁵⁴ *Ibid.*

religiosité voire même de force religieuse, des masques connotant tant les rites africains que le cinéma plus contemporain d'un Kubrick et d'*Orange mécanique*. Ainsi, achève-t-elle de confirmer magistralement l'influence et la pérennité du savoir scénographique français dans le monde hispanique pour matérialiser sur scène les jeux spéculaires entre plusieurs arts. Plus que jamais, M. Montes Huidobro a donc fort raison de dire « La mise en scène des *Bonnes* de J. Genet à la fin des années 50 allait être l'élan qui nous guiderait²¹⁵⁵ ».

Figure 229

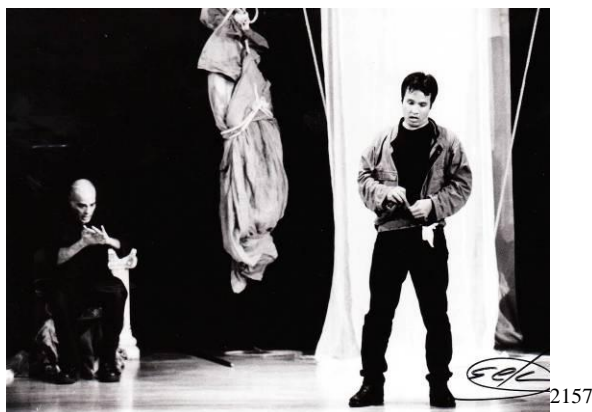
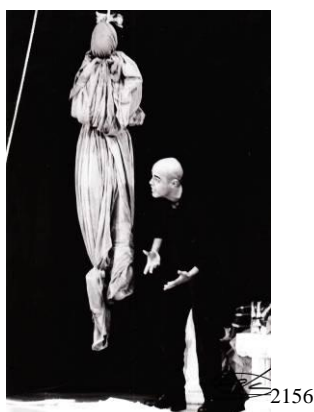


Figure 230

Figure 231



Figure 232

²¹⁵⁵ Traduit de : « La puesta en escena de *Las Criadas* de Genet a fines de los cincuenta iba a ser el impulso que nos guiaría », M. Montes Huidobro, *Cuba, detrás del Telon, tomo I, teatro cubano : Vanguardia y resistencia estética (1959-1961)*, Miami, ed. Universal, coll. « Polymita », 2008, p. 18. Nous traduisons : « La mise en scène des *Bonnes* de Genet à la fin des années cinquante allait être l'élan qui nous guiderait ».

²¹⁵⁶ Mise en scène d'*Oscuro total* de M. Montes Huidobro par Jorge Trigura au Théâtre Hispanique de Miami en juin 2000. Photographie issue d'une donation des archives personnelles de M. Montes Huidobro.

²¹⁵⁷ *Ibid.*

²¹⁵⁸ *Ibid.*

²¹⁵⁹ *Ibid.*

Que ce soit, en somme, en plaçant sur scène de « faux auteurs » transformant symboliquement une pièce en une mise en abyme de toute une production dramatique, en utilisant la technique du texte-image pour restituer les jeux d'intertextualité, en réemployant des décors scéniques pour insérer des jeux d'échos entre les représentations, en multipliant sur scène les acrobaties, l'art du mime et de la marionnette pour transformer toute la pièce en un gigantesque cirque et une immense revue où les arts se répondent, ou enfin en ritualisant ou en cinéifiant la scène comme le voulait d'ailleurs Claudel, une chose est sûre désormais : tous nos metteurs en scènes modernes parviennent ainsi avec bonheur à renforcer la valeur métathéâtrale ou spéculaire de nos pièces, et en ce sens, ils constituent un véritable progrès auquel la scène latino-américaine ne reste pas insensible. Rappelons néanmoins qu'il faut faire attention à l'insistance sur la structure autoréflexive dans les mises en scène. Réduire les pièces à un simple exemple de théâtre dans le théâtre ou de jeux de specularité thématique ou artistique ne laisse en effet guère de place à l'action scénique de temporalité vivante et peut même aller jusqu'à trahir certaines volontés de l'auteur. Nous ne pourrions donc achever notre modeste étude scénographique sans aborder la question des dangers de la métareprésentation et des moyens possibles pour éviter de procéder à une « mise-en-trop²¹⁶⁰ » inutile et confuse. Notre conclusion de ce troisième volet prendra ainsi la forme d'une synthèse reconsidérant un instant les mises en scènes évoquées afin de mettre en lumière les excès scénographiques des mises en scène théâtralisées²¹⁶¹ et finalement la recherche française d'un juste milieu.

²¹⁶⁰ Expression de M. Vinaver selon qui la mise en scène est devenue au fil des années une mise en trop proposant trop d'interprétation scénique, trop de jeu inutile alors que le « texte n'a besoin que d'une chose : se faire entendre le plus distinctement possible », in P. Pavis *La Mise en scène contemporaine*, op. cit., p. 103.

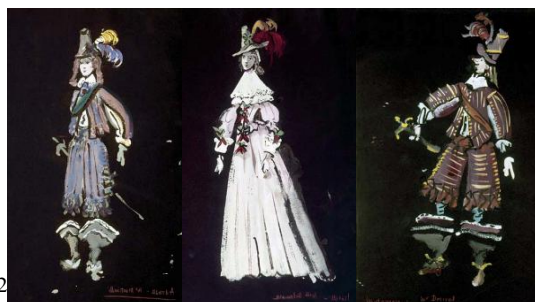
²¹⁶¹ « Mise en scène théâtralisée » expression de P. Pavis qui désigne des représentations où « au lieu d'imiter le réel, les signes de la représentation insistent sur le jeu, la fiction et l'acceptation du théâtre comme fiction et convention », in P. Pavis, *L'Analyse des spectacles*, op. cit., p. 194. C'est le cas de Meyerhold ou, à notre époque, de Vitez et de Mesguich.

La tentation de recentrer le théâtre sur la personne du metteur en scène, d'en faire l'auteur scénique et l'autorité esthétique-politique de la représentation, ainsi que sa volonté de matérialiser sur scène le théâtre à son miroir, donnent lieu non seulement à de vraies «trouvailles», comme celles que nous avons vues précédemment, mais aussi, à des innovations superficielles qui modifient les textes et y immiscent des incohérences à force de se vouloir originales et provocantes. De fait, certaines mises en scène de *L'Illusion comique* n'ont pas gardé l'art de la surprise propre à la pièce cornélienne et ont pris le parti de montrer d'emblée les acteurs de la pièce intérieure comme des acteurs. Ainsi, dans la mise en scène de Jovet, nous avons vu précédemment que, dès le début, la troupe de Clindor paraissait sur une scène de théâtre et portait de surcroît des costumes de théâtre, qui, aussi somptueux soient-ils, comme en témoignent les études et photographies de scène ci-dessous, en révélaient pourtant aussi clairement la facticité.

Figure 233



2162



2163

Figure 234

Figure 235



2164



2165

Figure 236

²¹⁶² Étude de costumes pour la mise en scène de *L'Illusion comique* de Corneille par Jovet à la Comédie-Française, Paris, 1937. Gouaches de Christian Bérard extraites de *Le Théâtre dans le théâtre, L'Illusion Comique*, op. cit., p. 31.

²¹⁶³ Études de costumes des personnages d'Adraste, Isabelle et Matamore pour de *L'Illusion comique* de Corneille par Jovet à la Comédie-Française, Paris, 1937. Gouaches de C. Bérard extraites de *ibid.*, p. 32.

²¹⁶⁴ Mise en scène de *L'Illusion comique* de Pierre Corneille par Jovet à la Comédie-Française, Paris, 1937. Photographie de G. L. Manuel extraite des archives de la Comédie-Française.

²¹⁶⁵ *Ibid.*

De la sorte, la magie et la surprise de découvrir l'emboîtement métathéâtral ne sont nullement préservées. Cette interprétation scénographique apparaît donc comme une erreur assez grossière, ce qu'à l'époque un journaliste du *Petit bleu* n'a pas manqué de souligner :

Nous voyons s'avancer du fond de la scène un théâtre, sorte de guignol agrandi ; des deux côtés, de façon ingénieuse, je le reconnais, s'adaptent des avant-scènes occupées par des spectateurs ; dans l'une d'elles se trouvera Pridamant, dans l'autre Alcandre ; c'est déjà une erreur de séparer le sorcier du vieillard ; ce qui est inadmissible, c'est que l'on donne par ce procédé l'apparence d'une pièce de théâtre à cet endroit de la comédie ; or si Pridamant est mêlé aux spectateurs, il ne peut avoir aucun doute sur ce qui se passe devant lui ; il ne sera pas épouvanté à la vue du meurtre de son fils, puisque, de toute évidence, il saura qu'il assiste à un spectacle. Pas un moment ne se soutient donc l'illusion scénique²¹⁶⁶.

Un autre critique se fait encore plus virulent lorsqu'il écrit :

Je reconnais que ce contresens énorme a réjoui, enchanté, détendu, épanoui les spectateurs de la Générale. Il est indéfendable. [...] Comment assis dans sa loge, parmi d'autres spectateurs, qui claquent des mains à ses oreilles, devant cette rampe, ce rideau levé, Pridamant ne devinerait-il pas qu'il est au théâtre²¹⁶⁷. ?

Enfin, Pierre Brisson s'exclame avec fureur : « Juvet a eu l'étrange idée de pousser tout cela vers une fantasmagorie de cabinet des Miracles, et d'extraire un opéra enchanté de la cervelle normande de Corneille. Autant vouloir transporter Rouen dans les forêts d'Écosse ou installer les sorcières de Macbeth au pied de l'obélisque²¹⁶⁸. »

De même, dans sa reprise de la pièce cornélienne aux grandes Ecuries de Versailles en 2004, Anthony Magnier multiplie les références à la *commedia dell'arte* et ôte ainsi à la pièce toute une part fondamentale de son ambiguïté.

Figure 237



2169



2170

Figure 238

²¹⁶⁶ Émile Mas, « *L'Illusion*, mise en scène de M. Louis Juvet », in *Le Petit Bleu* du 17 février 1937, p. 4.

²¹⁶⁷ Pierre Brisson, *Le Temps* du 22 février 1937.

²¹⁶⁸ P. Brisson, « *L'Illusion* de Corneille, mise en scène nouvelle de M. Louis Juvet », in *Le temps* du 21 février 1937.

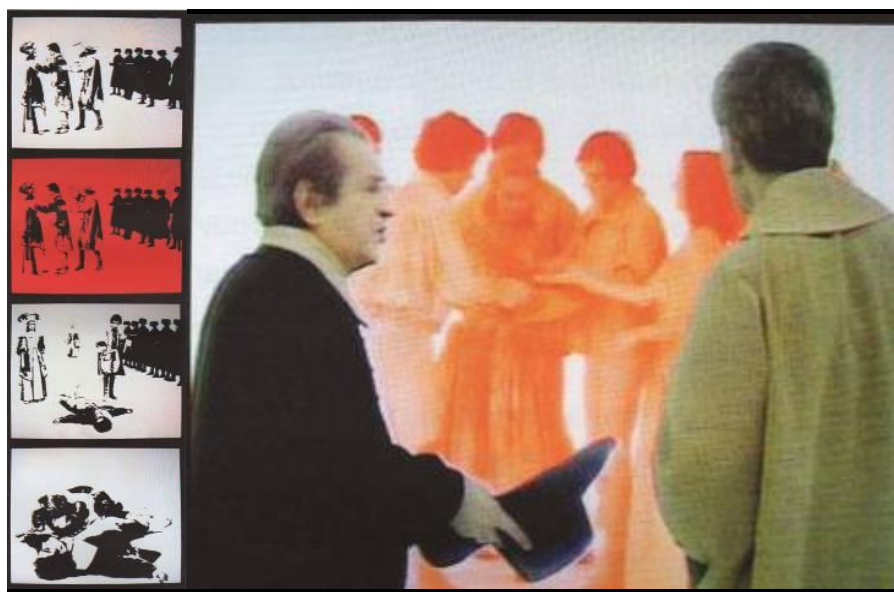
²¹⁶⁹ Mise en scène de *L'Illusion comique* de Corneille par Anthony Magnier aux Grandes Ecuries de Versailles en 2004. Photographie disponible en ligne : http://www.odc-orne.com/IMG/jpg/Illusion_comique.jpg

²¹⁷⁰ *Ibid.* Photographie disponible en ligne :

http://www.mascarille.com/galerie/_data/i/galleries/Avignon/2007/Festival_Off/Pierre_Corneille_L_illusion_comique_Antony_Magnier_Viva_la_comedia/200_6492-cu_s9999x190.jpg

Et que dire de l'abus de photogrammes surgissant parmi les multiples surimpressions et effets spéciaux sonores et visuels de Robert Maurice dans sa création télévisuelle de *L'Illusion comique* ? Ils interdisent systématiquement l'illusion théâtrale, *a fortiori*, celle de la pièce enchâssée et rendent ainsi complètement superflu ce moment où le metteur en scène demande ensuite à ses comédiens d'ôter leurs costumes sur la scène.

Figure 239



2171

Plus de trente ans plus tard, l'emploi par F. Fisbach de techniques audiovisuelles plus modernes afin de produire un effet d'autodésignation théâtrale reste encore maladroit et prématuré. De fait, dès le début de sa réalisation de la pièce cornélienne, alors que les acteurs sont immobiles sur la scène, ce metteur en scène utilise un vidéoprojecteur relié à un ordinateur portable pour projeter sur un écran de tulle blanc placé au fond du décor, le titre de la pièce, les noms des interprètes et même de courtes fiches indiquant le nombre de jours qu'ils ont travaillé pour cette création, leur âge et leur profession. Ensuite, y succèdent des notices didactiques concernant la vie théâtrale au dix-septième siècle, les revenus des comédiens et les spécificités de la langue française à cette époque. Plus tard encore, lorsque la représentation à proprement parler commence, une sorte de prompteur apparaît sur un côté de la scène où surgissent des notes et des remarques stylistiques sur le texte cornélien. Et, tandis que les comédiens jouent les actes II et III, le texte intégral est projeté de nouveau sur le grand écran. Enfin, à l'acte IV, les acteurs jouent face au public

²¹⁷¹ Photogrammes du téléfilm de *L'Illusion comique* de Corneille réalisé par R. Maurice en 1970, extrait de *Le Théâtre dans le théâtre, L'Illusion comique, op. cit.*, p. 96-97.

sans se regarder, et crée ainsi un jeu frontal qui achève d'ôter aux spectateurs la possibilité de croire aux personnages auxquels ils prêtent leur voix. Comme dans les mises en scène théâtralisées de Meyerhold, de Jouvet, de A. Vitez et de D. Mesguich, toutes ces indications, tous ces jeux audiovisuels ou gestuels pour figurer la métathéâtralité dramatique attirent donc constamment l'attention du spectateur sur l'artificialité de la représentation comme « convention consciente²¹⁷² ». Dès lors, à son tour, au lieu de conserver l'effet de découverte progressive de l'illusion enchâssée souhaité par Corneille, F. Fisbach nous place d'emblée face à une fiction dans la fiction que la mise en scène théâtralisée dénonce d'elle-même comme fiction détruisant ou annihilant ainsi toute fantaisie.

Figure 240



Figure 241

Le parti de J. Savary de renforcer les signes insistant sur le vaste spectacle interartistique qu'est *Le Bourgeois Gentilhomme* ne fait pas non plus l'unanimité. Selon la critique française, cette accentuation de la convention « artistique » au sens large ou cette démultiplication des spectacles, ôte non seulement au public toute possibilité d'illusion mimétique mais aussi toute illusion théâtrale, toute théâtralité au sens premier. En d'autres termes, elle trahit l'essence fondamentalement duelle de cette comédie-ballet. Selon Colette Godard, cette dernière devient en effet « une comédie musicale dans laquelle Lully

²¹⁷² Expression utilisée et théorisée par P. Pavis, in *Vers une théorie de la pratique théâtrale : voix et images de la scène*, Villeneuve d'Ascq, éd. Presses universitaires du Septentrion, 2000, p. 273.

²¹⁷³ Mise en scène de *L'Illusion comique* de Corneille par F. Fisbach au Gymnase du lycée Saint-Vincent-de-Paul à Avignon, en 2004. Photographie extraite de B. Prost, *Le Répertoire classique sur la scène contemporaine, les jeux de l'écart*, op. cit., p. 330.

²¹⁷⁴ Mise en scène de *L'Illusion comique* de Corneille par F. Fisbach au Théâtre de l'Odéon-Théâtre de l'Europe, à Paris, en 2005. Photographie extraite de *Le Théâtre dans le théâtre, L'Illusion comique*, op. cit., p. 107.

ne saurait se reconnaître²¹⁷⁵ », tandis que Philippe Tesson écrit, quant à lui : « Oh ! Certes, on joue la pièce sur la scène. Mais si peu. On joue surtout avec la pièce. Les intermèdes, les ballets, les danses envahissent la comédie bourgeoise²¹⁷⁶. » De la même façon, on peut se demander si la volonté de Marcel Maréchal de créer des effets de reflets entre les arts du théâtre et du ballet en articulant à la pièce-cadre moliéresque des intermèdes reliés entre eux par une musique qu'on pourrait qualifier non plus seulement de « pop²¹⁷⁷ », mais même de, comme le fait un critique, de « informatico-electro-bontempi²¹⁷⁸ », ne finit pas surtout par créer une rupture entre la qualité ou la profondeur du texte dramatique et la superficialité de cette musique électronique. Autrement dit, ici encore, le désir ou l'exigence nouvelle de spectacularisation et de matérialisation des jeux entre divers arts sur la scène ôte au spectateur non seulement toute possibilité de croire à la reproduction du réel mais aussi toute une part de l'essence purement théâtrale de la pièce. Inutile donc de dévoiler à la fin de la pièce un rideau rouge, dans cette mise en scène, l'illusion théâtrale et le théâtre même, n'ont jamais vraiment débuté.

Figure 242



2179

²¹⁷⁵ Colette Godard, « Le Crazy Horse défile cinq, six, sept fois (plus ?) », in *Le Monde* du 16 novembre 1989, p. 35.

²¹⁷⁶ Philippe Tesson, « Savary, *Le Bourgeois*, c'est du tréteau », in *L'Express Paris* du 24/11/1989, p. 164.

²¹⁷⁷ Notons que la critique condamnait déjà la musique pop introduite par J. L. Barrault pour sa mise en scène du *Bourgeois Gentilhomme*. Colette Godard écrivait ainsi : « La musique de Lully est arrangée par Michel Colombier, ce qui n'arrange rien. Nous avons droit à des rythmes simili-sud-américains à des déhanchements swingués, au grand tableau oriental du Mamamouchi style final de revue au casino des bains de mer, avec référence à Hair pour attirer la jeunesse », in C. Godard, « *Le Bourgeois Gentilhomme* à la Comédie-Française », le 23 décembre 1972.

²¹⁷⁸ Thomas Baudeau, « Au Théâtre 14, un *Bourgeois* poussif, longuet et sans éclat », le 13 janvier 2012.

Article disponible en ligne :

<http://www.fousdetheatre.com/tag/critique+le+bourgeois+gentilhomme+th%C3%A9%C3%A2tre+14+marcel+mar%C3%A9chal>

²¹⁷⁹ Mise en scène du *Bourgeois gentilhomme* de Molière par Marcel Maréchal à la Roche-sur-Yon repris au Théâtre 14, en 2012. Photographie extraite d'archives personnelles.

Malheureusement, concernant les pièces modernes, les metteurs en scène fascinés par la métathéâtralité reproduisent parfois les mêmes erreurs. Force est de constater, tout d'abord, que la volonté de J. M. Serreau d'accentuer l'intertextualité des *Bonnes* en faisant jouer les personnages par des noires et en redoublant ainsi le jeu du théâtre dans le théâtre par un jeu de théâtre sur le théâtre avec *Les Nègres*, annihile le registre ambigu de la pièce au profit d'un réalisme facile et complaisant. De plus, et surtout, sa volonté de renforcer le simulacre chez J. Genet ou sa liturgie du faux-semblant par la mise en place d'une immense bonbonnière grotesque paraît aussi fort maladroite. Certes, elle révèle de façon saisissante, comme le dit B. Poirot dans son article du *Monde*, « le culte rendu par l'auteur aux mirages du néant²¹⁸⁰ », mais elle enferme et atténue surtout le subtil brouillage de l'auteur entre fiction et réalité au profit d'une simple et unilatérale dénonciation de l'illusion théâtrale.

De même, en ajoutant une sorte d'avant-texte muet qui donne sans équivoque à voir que Claire se transforme à vue en Madame, et va jouer Madame auprès de Solange qui enfle un nez rouge, dans un jeu burlesque de *commedia dell'arte*, Alain Ollivier ôte aussi au spectateur l'incertitude sur la réalité des événements, que la pièce de J. Genet maintenait au moins jusqu'à la sonnerie du réveil, qui lui faisait alors découvrir le tour de passe-passe magistral dont il avait été victime. Au plaisir d'être manipulé, confondu, à la joie d'un suspens et d'un dévoilement consécutif, il substitue ainsi aussi, comme ses prédécesseurs que sont Juvet ou J. M. Serreau, le plaisir moindre d'entrer d'emblée dans une mise en jeu.

Enfin, les croquis préparatifs de Gilles Bourdet pour *Fin de partie*, présentant à la suite de la scénographie rouge de Roger Blin, un décor figurant une loge rose de théâtre parisien²¹⁸¹, montrent qu'il aurait sans doute suivi la même voie erronée si S. Beckett n'avait pas violemment rejeté sa mise en scène au profit d'un simple décor bâché de gris, maintenant bien plus longuement dans l'esprit du spectateur l'ambiguïté entre fiction et réalité déjà fréquemment et ostensiblement soulignée par ses musiques pompeuses²¹⁸² et ses choix de costumes très théâtraux pour certains acteurs.

²¹⁸⁰ B. Poirot, « *Les Bonnes* de Jean Genet », in *Le Monde* du 5 septembre 1963.

²¹⁸¹ « Je travaille dans un espace qui n'est pas exactement celui que les didascalies commandent mais j'ai le sentiment que pour être plus dans la pièce, il fallait que je désobéisse à la doxa. Les murs par exemple ne sont pas gris mais roses », dit en effet G. Bourdet, in « Comédie-Française, *Fin de partie* en rose », propos recueillis par Irène Sadowka-Guillon, *Acteurs*, 3^{ème} trimestre 1988, p. 28-31.

²¹⁸² Il s'agit en fait d'une musique inspirée de Sir Edgar, auteur de *Pompes de circonstances*. « C'est une référence à une sorte de marche pompeuse interprétée de différentes manières », dit en effet G. Bourdet, in *ibid.*

Figure 243



Figure 244

Néanmoins, le plus frappant parmi les excès scénographiques liés à la métathéâtralité, reste sans doute le fait, que désormais même dans les pièces dépourvues de jeux spéculaires, nombre de metteurs en scène décident d'insérer maintes scènes de répétitions théâtrales dans le courant de la représentation. Chaque spectateur en aura fait au moins une fois l'expérience. Dans *Les Répétitions de Stanislavski à aujourd'hui*, Georges Banu souligne la généralisation de ce principe sur la scène française contemporaine :

Et chose symptomatique, si les classiques avaient fait de la répétition un motif privilégié du théâtre dans le théâtre, maintenant ce sont les metteurs en scène qui s'en chargent : les spectacles, soit parlent de la prémisses d'un groupe d'acteurs jouant un spectacle, donc nous assistons implicitement à une répétition, soit intègrent des scènes de répétitions dans le courant même de la représentation²¹⁸⁵.

Bien qu'ils soulignent et démontrent ainsi le travail théâtral dont la répétition atteste la portée, bien qu'ils stimulent certainement l'imagination des auteurs en leur montrant toute « la gamme²¹⁸⁶ » de procédés scéniques métathéâtraux dont ils disposent, les metteurs en scènes français modernes dénoncent et interdisent donc aussi toute illusion constituant pourtant également le fondement de l'art, du travail, et *a fortiori* de toutes les formes et procédés dramatiques.

²¹⁸³ Mise en scène de *Fin de partie* de S. Beckett par G. Bourdet à la Comédie-Française, en 1989. Photographie de F. Despatin et C. Gobeli extraite des archives de la Comédie-Française.

²¹⁸⁴ *Ibid.*

²¹⁸⁵ G. Banu « Perspective à vol d'oiseau », in *Les Répétitions de Stanislavski à Aujourd'hui*, Paris, éd. Le temps du théâtre/ Actes Sud, G. Banu (dir.), 2005, p. 37.

²¹⁸⁶ Appia disait en effet et Artaud y croyait aussi que : « l'essentiel est de donner aux auteurs (avec ou sans musique) l'assurance que la mise en scène peut réaliser tous leurs désirs [...] Il faut que la mise en scène ait toute la gamme », in *La Mise en scène théâtrale de 1800 à nos jours*, Paris, éd. PUF, 2010, p. 133.

En définitive, ces quelques exemples de ce que nous percevons comme des excès scénographiques montrent que, de même qu'un trop grand symbolisme, une trop grande abstraction, bref, une forme d'estompement ou de minimalisme scénographique des jeux de reflets peuvent constituer une trahison envers nos textes spéculaires²¹⁸⁷, ce jeu perpétuel de monstration de spectacularité, de création d'une sous-partition scénographique métathéâtrale trop figée et ostensible, ou trop conceptuelle²¹⁸⁸ risque parfois de devenir un commentaire critique de l'œuvre à part entière, de dénaturer le théâtre à son miroir et de lui ôter sa spécificité dramatique ou toute son essence théâtrale. Pas plus que de nier le procédé de théâtre à son miroir, les metteurs en scène ne doivent donc l'amplifier. Ils doivent veiller constamment à ce que la matérialisation scénique de métareprésentation n'aveugle ou ne trahisse pas la pièce et au contraire à ce qu'elle aiguise le regard sur l'adresse textuelle afin de provoquer *in fine* une rencontre entre le spectateur et le spectacle ou vieux fantasme - entre l'auteur et le spectateur - clef d'une mise en scène réussie²¹⁸⁹. En d'autres termes, la représentation des espaces internes, du rapport regardant / regardé et des jeux spéculaires entre les textes et les différents arts ne doit jamais éclipser la fantaisie, le délire, l'humour et l'invention des réalisations spéculaires. Certaines structures enchâssées le rappellent admirablement.

En effet, rappelons que dans *L'Impromptu de Paris*, Dasté, l'un des acteurs, s'exclame : « Avec leurs histoires de mise en scène, par exemple, on te fait prendre des vessies pour des lanternes. Tu n'y comprends plus rien²¹⁹⁰ ! » Adam et Castel commencent alors à débattre sur la question mais le metteur en scène, Renoir, les invite à cesser cette

²¹⁸⁷ De fait, et pour ne citer qu'un exemple, dans la mise en scène de *L'Illusion comique* pièce par G. Stoev, la sobriété du décor et l'obscurité des signes scénographiques matérialisant les jeux de métathéâtralité appauvrissent et aplatissent considérablement les vertiges des jeux ambigus de Corneille si bien qu'ils semblent finalement guère plus défendables. Un critique écrit d'ailleurs : « Le décor n'est pas fait pour nous aider à y voir clair. Lors de sa création des critiques l'ont qualifié de « minimaliste ». [...] Si certains ont même trouvé ce décor « laid », disons que sa « laideur » prend place dans le courant de « l'arte povera » : pourquoi pas ? Mais n'est-ce pas faire un contre-sens sur une pièce qui exige couleurs, fantaisie et poésie ? Certes, chaque metteur en scène est libre du choix de ses partis-pris, quand bien même ceux-ci (ici, ceux de Galin Stoev) vont à l'encontre de ce qui est attendu. » Cf. Monique Lancry, « *L'Illusion Comique* de Corneille, mise en scène Galin Stoev à la Comédie-Française », in *Un Fauteuil pour l'orchestre* du 03 mars 2010, article disponible en ligne : <http://unfauteuilpourlorchestre.com/lillusion-comique-de-corneille-mise-en-scene-galin-stoev-a-la-comedie-francaise/>

²¹⁸⁸ P. Pavis définit en effet une mise en scène conceptuelle comme : « une mise en scène tellement appuyée et lisible qu'elle devient un commentaire critique lequel constitue lui-même une œuvre à part entière : la mise en scène est « conceptuelle » au sens d'un « art conceptuel ». Elle se croit tellement intelligente qu'elle finit par oublier qu'elle est mise en scène de, pour être de la mise en scène, réflexion à l'état pur. Il n'y a plus alors matière à réflexion mais réflexion pour seule matière », in *L'Analyse des spectacles*, *op. cit.*, p. 284.

²¹⁸⁹ P. Pavis écrit en effet : « Et l'analyse du spectacle : qui dira si elle est, ou non réussie ? Peut-être sera-t-elle tout simplement réussie s'il y a eu rencontre entre le spectateur et le spectacle », in *ibid.*, p. 298-299.

²¹⁹⁰ Giraudoux, *L'Impromptu de Paris*, *op. cit.*, scène I, p. 675.

discussion et à se concentrer sur la pièce. En insérant cet épisode dans sa pièce, Giraudoux invite donc implicitement les metteurs en scène à rester proches de leur texte et à se méfier des excès de la métareprésentation.

Dans *La Grotte*, J. Anouilh se moque aussi des abus et des dérives scénographiques. Interpellant le personnel du théâtre, l'Auteur dit :

Voulez-vous me donner les projecteurs du manteau et de la rampe, s'il vous plaît ? Et dorénavant, attendez mon signal pour faire des effets de lumière. Qu'est-ce que c'est que cette façon de jouer avec les éclairages ? Les acteurs, c'est fait pour être vus. La pénombre ça ne fait plaisir qu'au metteur en scène²¹⁹¹.

Dans son texte *Comment jouer Le Balcon*, après avoir énuméré, excédé, les erreurs des dernières mises en scène étrangères de sa pièce (en particulier celle de Peter Zadek et de Peter Brook), J. Genet s'exclame de façon brutale et provocante : « Tout ce que je viens d'écrire ne s'adresse pas, bien sûr, à un metteur en scène intelligent. Il sait ce qu'il a à faire. Mais les autres²¹⁹² ? » Ici encore, l'auteur invite donc ses metteurs en scène à rester modestes et surtout attentifs aux ambiguïtés et à l'équivoque permanente de ses jeux spéculaires.

Enfin, sur la scène caribéenne, dans *El Chino*, C. Felipe emprunte à nos modèles et dresse, nous le savons, le portrait d'un metteur en scène d'un snobisme ridicule. Après avoir critiqué l'amateurisme des décors, il s'en prend alors à son tour aux régisseurs, incapables de produire les effets de lumières « étranges et plastiques » qu'il désire :

Que se passe-t-il avec ce projecteur, voyons ? Quelle tête tu fais, tu ne comprends donc pas qu'il doit être positionné ainsi²¹⁹³ ? » Plus loin, on relève aussi : « (*À l'électricien*), Branche la multiprise... Pas comme ça... Pas comme ça... Brute ! Brute ! (*Il court après les électriciens sur scène*). Fais ce que je te dis. Branche maintenant [...] Débranche !! Débranche ! Un fusible²¹⁹⁴ !

Cette diatribe cabotine se parachève avec une dévalorisation de l'art des chanteuses au profit de sons peut-être plus technologiques : « Je vous indiquerai quand vous devrez commencer à chanter. Faites-le sans virtuosité, je veux dire sans éclat, parce que personne ne s'intéresse à votre art²¹⁹⁵. » En modelant ce metteur en scène pompeux et obsédé par les

²¹⁹¹ J. Anouilh, *La Grotte*, in *op. cit.*, p. 553.

²¹⁹² J. Genet, *Comment jouer Le Balcon*, in *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 260.

²¹⁹³ Traduit de : « ¿ Qué pasa con ese spot-light, vamos a ver ? ¿ Que cabeza ! ¿ No comprendes que tiene que ir así ? », C. Felipe, *El Chino*, *op. cit.*, p. 63.

²¹⁹⁴ Traduit de : « (*Al electricista*) Haga la conexión triple... Así no... así no... ¡ Bruto ! ¡ bruto ! (*Corre las electricistas por la escaena.*) Haga lo que digo... ¡ Conecte ahora ! [...] ¡ Desconecte ! ! Desconecte ! ¡ Un fusible ! », *ibid.*, p. 67.

²¹⁹⁵ Traduit de : « Les indicaré cuando tengan que empezar a cantar. Háganlo sin virtuosismo, quiero decir, sin lucirse, porque a nadie interesa ahora el arte de ustedes », *ibid.*, p. 78.

nouvelles tendances artistiques, C. Felipe met aussi clairement en garde contre les ajouts scénographiques superflus et les mises en scène excessivement théâtralisées.

Reste donc à nos metteurs en scène deux options, faire profession d'une docile fidélité envers ces mises en garde d'auteurs, à la B. Lévy dans sa mise en scène de *Fin de partie*²¹⁹⁶, ou trouver un juste milieu pour parvenir à conserver leur liberté et leur inventivité dans l'expression de la métathéâtralité...

Dans son *Illusion*, G. Strehler traite très différemment de Jouvett la question de la métathéâtralité en essayant de montrer toujours discrètement le théâtre à son miroir et en choisissant ainsi d'insister sur son ambiguïté permanente. Lorsque Pridamant voit son fils mort, il se précipite hors de la salle par l'allée centrale car il n'a pas vu qu'il s'agissait de théâtre ; néanmoins, un spectateur plus attentif ou exercé aurait pu repérer les signes subtils de théâtralité que G. Strehler a disséminés dans l'acte V, tout d'abord, dans le jeu des personnages. La diction des deux femmes est en effet un peu étudiée, et lorsqu'elles prennent la parole, elles viennent à l'avant-scène, dans un déplacement conventionnel.

De plus, leurs habits sont particulièrement fastueux et lumineux, voire même clinquants et leur maquillage est un peu trop rose sur les joues. Une musique de luth se fait également entendre et détache ce moment de l'ambiance sonore du reste de la pièce en nous plongeant dans l'atmosphère du dix-septième siècle. À l'avant-scène, une flamme brûle dans une conque et rappelle aussi, bien plus discrètement et subtilement que des quinquets, une scène de théâtre du dix-septième siècle ou celle du petit théâtre du film *Fanny et Alexandre* de I. Bergman.

²¹⁹⁶ Dans sa mise en scène de *Fin de partie*, Bernard Lévy montre qu'il connaît les excès de la métathéâtralité et s'en préserve en affichant sa fidélité au texte. De fait, le spectacle commence par la projection de la couverture du livre, suivie de la reproduction de la première page, où S. Beckett plante littéralement le décor et décrit au mouvement près, les premiers gestes des acteurs. Le décor remplit à la lettre le cahier des charges qui exige un « intérieur sans meubles » et « grisâtre » (cf. S. Beckett, *Fin de partie*, op. cit., p. 13). Le décorateur Giulio Lichtner a conçu un cube de tulle gris où murs, portes et fenêtres sont simplement suggérés par des lignes noires, comme tracés au crayon de papier.

Figure 245



2197



2198

Figure 246

Enfin, G. Strehler ajoute une petite coquille dorée pour signaler le trou du souffleur et fait en sorte que le comédien jouant Adraste, le gentilhomme tué au troisième acte, se métamorphose en Éraste et revienne donc en scène sous la forme de l'écuyer qui tue au cinquième acte (comme précédemment Alcandre et Matamore et Lyse Rosine sont joués par les mêmes acteurs). Ainsi le spectateur de la mise en scène de G. Strehler peut, soit rester un spectateur naïf, à l'image de Pridamant et de celui de la création de la pièce, et ne pas voir qu'on bascule en tragédie à l'acte V de *L'illusion comique*, soit comprendre, à tous ces signes discrets, que quelque chose vient de changer et que nous sommes au théâtre où règne le jeu des doubles et des images en trompe l'œil tant sur le plan des décors que dans la distribution des rôles. De la sorte, l'illusion est en partie démasquée par G. Strehler, mais avec une subtilité et un raffinement constant jusqu'à la toute fin²¹⁹⁹, si bien que le public de l'époque fut souvent trompé et en resta pantois. Finalement, comme l'écrit Cynthia B. Kerr :

Strehler ne complique pas le texte de Corneille. Il l'éclaire. Son spectacle de miroirs et de lumières en contre-jour est d'une extrême clarté visuelle. Tout peut être truqué ; aucune marge fixe ne sépare le vrai du faux. Mais le message de la « merveilleuse complexité de la vie » passe la rampe. La pièce gagne en profondeur et en beauté²²⁰⁰.

Un grand maître de l'illusion théâtralisée francophone est né.

²¹⁹⁷ Mise en scène de *L'illusion comique* de Corneille par G. Strehler à l'Odéon, en 1984. Extrait de *Le Théâtre dans le théâtre, L'illusion Comique*, op. cit., p. 41.

²¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 335.

²¹⁹⁹ Lorsque la vérité théâtrale ayant éclaté, G. Strehler laissait en effet des machinistes ou des figurants qui balayaient les feuilles mortes tombées lors des affrontements entre Théagène, Hippolyte et Rosine ou qui décrochaient une fausse lune à l'arrière-fond.

²²⁰⁰ B. Cynthia Kerr, *Corneille à l'affiche. Vingt ans de créations théâtrales 1980-2000*, Tübingen, éd. Günter Narr Verlag Tübingen, coll. « Biblio 17 », 2000, p. 53.

Sur ce modèle, dans sa mise en scène de la même pièce, J. M. Villégier, qui explique dans une interview²²⁰¹ que, puisque la vie de Clindor est traversée par le personnage éminemment théâtral de Matamore, elle est finalement plus théâtrale que la pièce elle-même et donc qu'il se soucie de respecter en permanence le « chiasme entre vie et théâtre » inhérent à la pièce, limite l'allusion au théâtre à son miroir surtout aux costumes qui sont des costumes de théâtre baroque plutôt que des costumes de ville de l'époque. Ainsi, contrairement à la version de Jouvett, la différence entre pièce-cadre et pièce-encadrée n'est pas flagrante et seuls certains spectateurs attentifs comprennent le glissement de niveau dramatique et le jeu cornélien de métathéâtralité tandis que pour les autres, comme pour Pridamant, la surprise reste complète. Mentionnons aussi la technique d'A. Bézu. Pour souligner discrètement le théâtre à son miroir présent dans la pièce, A. Bézu fait habiller le cadre de la scène d'un rideau dont la couleur change en fonction de l'éclairage. Au début, on ne fait guère attention au rideau mais au cinquième acte, au moment où débute la pièce enchâssée, le rideau est soudainement éclairé en rouge, symbole de la théâtralité et de la puissance. Ainsi, le spectateur attentif et actif est-il averti discrètement du glissement dans la tragédie interne du cinquième acte et les nuances du texte sont-elles respectées.

Terminons en citant Georges Lavaudant qui prône également le juste-milieu ou l'établissement d'une sorte d'espace mental simplement suggestif pour la mise en scène des pièces modernes de J. Genet :

Il faut que l'ambiguïté reste encore entière entre le rêve, le réel et le théâtre. À aucun moment, je n'insiste grossièrement sur le fait que c'est du théâtre, ce serait gommer beaucoup d'autres aspects de la pièce [...] alourdir la représentation au lieu de l'emmener vers le rêve que voulait Genet²²⁰².

In fine, le grand mérite de certains metteurs en scène français, qu'il s'agisse de leurs initiateurs comme Antoine, Copeau, de ceux qui les ont secondés comme Jouvett, Dullin, Pitoëff, R. Rocher, Baty, J. Vilar, R. Blin, C. Régy, ou plus tard dans les années 90²²⁰³, de G. Strehler, J. M. Villégier et A. Bézu, c'est donc de vouloir considérer le texte

²²⁰¹ Documentaire réalisé par Jean-André Fieschi sur la mise en scène de *L'Illusion comique* de J. M. Villégier, in DVD 1, in *Le Théâtre dans le théâtre, L'Illusion comique*, op. cit.

²²⁰² G. Lavaudant, « *Le Balcon* » propos recueillis par Irène Sadowska-Guillon ; in *Acteurs* de décembre 1985.

²²⁰³ P. Pavis confirme en effet que dans les années 90 on assiste à un retour du texte et une nouvelle dramaturgie et l'explique notamment pas le coût démesuré des spectacles, les crises des aides publiques et l'encouragement à l'écriture : « Ils conduisent à reconsidérer la toute-puissance des metteurs en scène et à chercher des moyens plus simples et minimalistes de mettre en scène des textes qui n'exigent plus un déluge d'images et d'effets [...] la question n'est plus de savoir qui donc, de l'auteur ou du metteur en scène possède et contrôle le texte, ni en quoi la pratique textuelle affecte la scène, mais plutôt comment le jeu et l'expérimentation scénique aident l'acteur puis le spectateur à comprendre le texte à leur manière. » Cf. P.

dramatique métathéâtral non pas comme une vaste improvisation théâtrale, modifiable à leur gré, mais au contraire de l'éclairer par la mise en scène et de lui donner son vrai sens et sa vraie portée. En d'autres termes, ces hommes de scène français restent toujours à l'écoute du texte classique ou moderne. Sans le trahir et sans pour autant vouloir en faire une reconstitution archéologique au sens de P. Pavis²²⁰⁴, ils « cherche[nt] à traduire les idées de l'auteur, autrement dit son esthétique, à la fois sur le plan visuel et sur celui des émotions²²⁰⁵ ». En un mot, ils adoptent une posture d'humilité active²²⁰⁶ qui va dans le sens du dramaturge et qu'ils poussent simplement très habilement dans ses derniers retranchements. Bénédicte Boisson le confirme lorsqu'elle écrit d'ailleurs :

Même s'ils diffèrent fortement dans les buts qu'ils assignent au théâtre et dans leur posture vis-à-vis du texte, Jean Vilar, Roger Blin et Claude Régy peuvent être regroupés pour l'attention qu'ils portent à l'auteur et à la langue. Ils représentent, pour Giovanni Lista, un certain courant du théâtre français, celui du « verbe et de l'épure²²⁰⁷ » que l'on peut associer aux propositions de Jacques Copeau sur le tréteau nu²²⁰⁸.

À la frontière du vingt-et-unième siècle, nos dernières expériences scéniques, moins novatrices conservent néanmoins et accroissent encore ce haut niveau d'exigence et cette volonté de « pureté » puisqu'elles ne tentent plus d'impressionner le public avec un étalage de matériaux chics, un décorativisme très *high tech* ou *high class*, ou des monstres technologiques dignes de Broadway et de Hollywood pour signaler la métathéâtralité et briser unilatéralement l'illusion. Elles ne renvoient plus sans cesse à sa nature de mensonge. Bien plus subtilement, et de façon bien plus séduisante pour la scène latino-américaine, elles font en sorte que le jeu de l'illusion ou de l'ambiguïté entre fiction et réalité continue et compte beaucoup plus qu'auparavant sur l'imaginaire du spectateur.

Retraçons donc, en un mot cette fois, le chemin de notre questionnement. Nous sommes partis de l'interrogation sur les diverses traductions scéniques du théâtre à son

Pavis, *La mise en scène contemporaine*, op. cit., p. 27. On va même avec Claude Régy jusqu'à notion de non mise en scène.

²²⁰⁴ P. Pavis distingue en effet, à propos des mises en scène des pièces classiques, les reconstitutions archéologiques qui visent à reconstituer le spectacle tel qu'il pouvait être à notre connaissance à la création de la pièce, l'historicisation qui consiste à adapter le texte à notre époque, la récupération, la mise en scène des sens possibles, la mise en voix (Copeau, Jouvet, A. Vitez) et le retour au mythe.

²²⁰⁵ Ake Heed Sven, *Roger Blin : metteur en scène de l'avant-garde 1949-1959*, Paris, éd. Circé, 1996, p. 131.

²²⁰⁶ « Sa conception de la mise en scène est à la fois rigoureuse et modeste », disait aussi J. Guérin à propos de Copeau, in *Le Théâtre en France de 1914 à 1950*, op. cit., p. 83.

²²⁰⁷ Giovanni Lista, *La scène moderne : encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la seconde moitié du XXème siècle : ballet, danse, happening, opéra, performance, scénographie, théâtre, théâtre d'artiste*, Arles, éd. Actes Sud, 1997, p. 313.

²²⁰⁸ *La Mise en scène théâtrale de 1800 à nos jours*, Paris, éd. PUF, Bénédicte Boisson, Alice Folio, Ariane Martinez, 2010, p. 174.

miroir. Après avoir constaté, contrairement aux dires de La Mesnardière²²⁰⁹, que nos auteurs dramatiques du Grand Siècle étaient bien plus investis dans les questions de mise en scène des jeux de specularité qu'ils n'y paraissaient, qu'ils observaient et modulaient l'expérience pratique de leur voisins hispaniques pour mettre au point dès le dix-septième siècle les prémisses d'une véritable pensée scénographique métadramatique française, nous avons vu que les auteurs français modernes, multipliaient tellement les suggestions scénographiques ou abusaient tant d'indications scéniques visant à prolonger notre tradition de l'abstraction et du symbolisme scénographique, qu'ils anticipaient le devenir scénique de leur œuvre et laissaient peu de marge de manœuvre à leur metteur en scène.

Néanmoins, ces derniers ont vu dans ces structures autoréflexives et dans ces contraintes auctoriales une gageure scénographique à laquelle ils se sont finalement attelés avec une extraordinaire jubilation. Et de leur passion, de la fusion de leurs recherches effrénées de théâtralité affichée et de leur profonde ou pure attention aux nuances textuelles des jeux spéculaires, sont ainsi nées des innovations scéniques déterminantes et séduisantes pour servir sans excessivité les desseins des textes actuels et concrétiser sur la scène « l'état d'esprit de l'auteur, l'humeur ou le ton de l'auteur au moment de l'écriture, son inspiration²²¹⁰ ».

Certains, comme G. Strehler ou J. M. Villégier en ont alors même profité, inopinément, pour renouveler et enrichir avec justesse le sens des textes classiques. Sans interdire l'illusion enchâssée de nos pièces du Grand Siècle et leurs questionnements sur le théâtre, ils les ont en effet discrètement matérialisés en transformant ainsi, leurs jeux de specularité en cette « machine cybernétique » dont parlait R. Barthes, c'est-à-dire en une forme diffusant une véritable polyphonie informationnelle, une épaisseur de signes qui est, *in fine*, l'essence même de la théâtralité²²¹¹. Nul doute donc que l'avenir de l'art dramatique appartient à ce « Narcisse d'un genre nouveau » qu'est devenu le théâtre à son miroir...

²²⁰⁹ « il faut donc apprendre à nos poètes dramatiques que cet appareil de la scène dont la plupart de ces Messieurs laissent tout le soin à l'acteur est une partie de leur art, et qu'il n'est pas moins nécessaire aux écrivains de théâtre d'en savoir la disposition », écrivait en effet La Mesnardière en 1639, cité par J. Schérer in *La Dramaturgie classique en France*, op. cit., p. 257.

²²¹⁰ Juvet, *Témoignages sur le théâtre*, op. cit. p. 195.

²²¹¹ Roland Barthes, *Littérature et Signification*, Paris, éd. Le Seuil, 1963, p. 258.

CONCLUSION :

S'il est une chose qu'a révélée l'étude du théâtre à son miroir français, c'est le goût des auteurs utilisant cette technique pour une liberté synonyme non pas d'anomie, mais d'anarchie au sens idéologique du terme, de contrepouvoir organisé et structuré refusant toute notion de domination unique au profit d'une revendication de la multiplicité, en un mot, de recherche, d'un nouvel ordre esthétique, sémantique et scénographique dans le désordre.

L'étude formelle de ce procédé a en effet tout d'abord montré que les emprunts et aménagements faits par les dramaturges français du dix-septième siècle à partir des formes d'emboîtements de la scène espagnole aurique répondaient moins à une désinvolture ou une désobéissance destructrice à l'égard des normes de dramaturgies en vigueur dans la France du Grand Siècle qu'à une volonté commune d'acclimater celles-ci aux goûts de l'ensemble du public et aux conditions de représentation français. Malgré les querelles esthétiques du moment, l'histoire de la forme française du théâtre à son miroir au dix-septième siècle, ne s'est ainsi jamais avérée être celle d'une réaction de désespoir ou encore d'opposition face à un système dramaturgique jugés moribonds. Dès la fin des années 1600, elle s'est présentée plutôt comme celle d'une foi collective en une possibilité d'initier un dialogue entre un passé théâtral dit « barbare » et un système de règles contemporain figé. Déjà, elle s'est vue résumée à la naissance d'un simple mais vif espoir en une création théâtrale présente dénuée de diktats esthétiques élitistes et monolithiques, ce qui n'implique nullement l'abolition de structures ou de systèmes.

Au contraire, qu'il s'agisse des enchâssements multiples, des enchâssements imparfaits, de la fonctionnalité minimale du premier théâtre à son miroir de Gougenot, Scudéry et Brosse, ou des subversions formelles toujours plus discrètes des jeux métadramatiques postérieurs d'un Corneille, d'un Rotrou ou d'un Molière, toutes les formes spéculaires françaises du Grand Siècle manifestent la même envie d'élaborer un nouveau modèle organisationnel qui tolérerait, sans les subordonner, diverses redéfinitions des unités dramatiques autour de l'idée d'une représentation-cadre. L'étude de l'importance donnée par ces dramaturges français au langage scénique corporel dans les didascalies, la ponctuation et le paratexte métathéâtraux répond au même désir d'acratie esthétique. La place faite au corps et au lien entre psychologie et physiologie s'explique en effet moins par un manque de confiance ou un discrédit du pouvoir des mots et du langage

verbal que par un refus de l'hégémonie du verbe sur la scène alors promulguée par une frange des doctes. De par ces revendications d'esthétismes pluriels au théâtre, les auteurs du Grand Siècle annoncent ainsi un vingtième siècle où la violation des structures classiques et modernes spéculaires prend à son tour, étonnamment, un caractère révérencieux et même constructif à partir des traditions dramatiques hispaniques et françaises ainsi qu'envers l'art théâtral actuel.

Pas plus qu'au Grand Siècle, l'étude des changements formels opérés dans les structures d'emboîtement et le repérage des tendances dominantes à cet égard dans la production dramatique française moderne n'ont en effet permis de dégager d'aversion durable ou rejet catégorique de la tradition. À l'inverse, ils ont mis au jour régulièrement une maîtrise parfaite et une connaissance profonde de nos auteurs des procédés passés. À eux seuls, les jeux de théâtre sur le théâtre d'un Giraudoux, d'un E. Ionesco, d'un S. Beckett ou d'un J. Genet soulignent cette perméabilité et cette révérence envers de lointains aînés et Pères de l'art dramatique.

Le goût pour le dédoublement perpétuel, l'avènement de la circularité généralisée ou l'ouverture aux autres formes littéraires et artistiques, répondent quant à eux simplement et, à leur tour, à un refus de tout absolutisme formel ainsi qu'à une nouvelle recherche d'ordre esthétique affranchi de tout pouvoir ou modèle unique et hégémonique. Ces nouveautés formelles du vingtième siècle réaffirment, plus de trois siècles plus tard, une volonté de reconstruction autour de valeurs esthétiques non pas effacées ou dépréciées mais métamorphosées et actualisées. Oui, le retour d'un éloge du Verbe et des possibilités du langage verbal au théâtre à travers les enchâssements interlittéraires, la poétique métathéâtrale didascalique, et les cérémonies aux incantations ritualistiques est donc une révolution mais uniquement au sens de *revolvere* c'est-à-dire de retour interrogatif, de dialogue ou de reconstruction égalitariste et plurielle à partir de racines elle-même bigarrées. À la manière de E. Ionesco, *in fine*, chaque structure spéculaire française moderne semble ainsi clamer que l'artiste véritable doit redécouvrir ou réinventer des formes spéculaires premières, archétypales et que « Si avant-garde il y a, elle ne peut être valable que si elle n'est pas une mode. Elle ne peut être que découverte instinctive, puis prise de conscience de modèles oubliés qui demandent, à chaque instant, à être redécouverts et rajeunis²²¹². »

²²¹² E. Ionesco, *Notes et Contre-notes*, op. cit., p.70-71.

Dès lors, on ne peut que comprendre l'exportation de notre modèle dans le Nouveau monde. Même si un mouvement parallèle de remise à l'honneur de l'enchâssement se remarque sur la scène espagnole du vingtième siècle moderne, ce sont, malgré la langue, des pièces françaises qui ont inspiré en Amérique latine et à Cuba de puissantes dramaturgies et nouvelles modulations spéculaires. Les difficultés d'accès aux textes espagnols ne sauraient expliquer totalement cet engouement pour le modèle français dont le dynamisme formel du théâtre à son miroir dépasse même les pratiques auriques passées les plus osées : lui seul exprime un refus aussi net d'une doctrine esthétique unique ou d'un autoritarisme ayant un caractère coercitif, au bénéfice de la quête d'un ordre dramaturgique nouveau, édifié à partir de la fondamentale notion de liberté.

Pendant longtemps, c'est donc à tort, qu'exception faite de certains, comme D. Souiller²²¹³, la critique universitaire a eu tendance à assimiler les jeux de spécularité au désordre et au chaos. La première partie de notre étude a plutôt révélé que le procédé du théâtre à son miroir français est avant tout le résultat d'une recherche d'ordre, d'harmonie, d'équilibre ou de non système esthétique admettant simplement les inspirations et formes multiples. Autrement dit, depuis son berceau jusqu'à ses résurgences modernes francophones et francophiles, le théâtre à son miroir est d'abord l'histoire de la revendication d'une liberté formelle dramaturgique.

De l'analyse précise des trois archétypes sémantiques du théâtre à son miroir, du *theatrum mundi*, du *theatrum politicum* et du *theatrum mentis*, ainsi que de l'étude de leur évolution propre, nous avons vu que se sont dégagées ensuite trois grandes interrogations philosophiques sur le rapport binaire de l'homme au temps, à lui-même et à la Création. Or, de cette réflexion ternaire, ce que le théâtre à son miroir de Corneille et de ses épigones a fait émerger au fil du temps, c'est encore, le plus souvent, une recherche première d'une dramaturgie libérant l'individu de tout pouvoir absolu.

Face au sentiment de perte des valeurs et de désordre social présent tant au dix-septième qu'au vingtième siècle, des dramaturges ont en effet choisi la formule dramaturgique du théâtre à son miroir parce qu'elle seule était capable de nous toucher et de nous montrer que comme le théâtre, justement l'ordre et les représentations de la vie intime et du système social ne sont absolument pas immuables. Dès le dix-septième siècle,

²²¹³ Voir D. Souiller, *La Dialectique de l'ordre et de l'anarchie dans les œuvres de Shakespeare et Calderón*, Berne, Francfort, New York, éd. P. Lang, 1985.

certaines de nos pièces spéculaires françaises montraient ainsi que l'art du comédien devait devenir un modèle pour accepter de transformer toutes nos incertitudes d'êtres en certitudes, que son art du paraître pouvait proposer un modèle de dynamisme pour la progression individuelle et sociale pour les hommes, que l'apparence ou la théâtralité qui nous forment étaient des valeurs immanentes réelles qui permettraient, si ce n'est de tarir, du moins, de canaliser notre quête perpétuelle de spiritualité, de croyances et d'utopies transcendantes, pour construire un monde humain sans autre hiérarchie que la libre association de forces libres et autonomes.

Au vingtième siècle, le théâtre à son miroir français franchissait encore un pas dans son incitation à l'action anti-autoritaire et auto-gestionnaire. Par-delà le rejet, de plus en plus fréquent, de toute autorité unique non plus seulement humaine mais désormais divine, certaines productions spéculaires du moment invitaient plus explicitement encore à l'action populaire et à l'engagement collectif. En montant avec le Groupe Octobre et le mouvement ouvrier, son révolutionnaire *Tableau des Merveilles*, J. Prévert marquait en effet le début d'une révolte cette fois-ci ouverte envers tout principe de domination et de distinction des classes sociales. La reconstruction qu'il proposait au tomber de rideau d'une société libre et unie principalement autour du spectacle, était même en passe de devenir une sorte de *leitmotiv*. Peu après, le refus de tout dogmatisme et l'« interrogation sur le rapport de l'intellectuel au pouvoir²²¹⁴ » du théâtre à son miroir d'un E. Ionesco ou d'un J. Genet aboutissaient aussi, à la revendication d'une vive foi en le théâtre ainsi qu'en les pouvoirs de fédération et de relance d'un intellectuel / dramaturge. Par son aspect chiasmique et provocateur, « *la movilidad inmóvil*²²¹⁵ » des jeux spéculaires d'un S. Beckett ne faisait pas plus figure d'exception. Elle devenait aussi le signe d'une tension propice à l'explosion, d'une incitation implicite à l'insurrection et la construction de tierce ou plutôt de multiples voies inédites effaçant toutes les hiérarchies.

Dans un contexte révolutionnaire et postrévolutionnaire, les auteurs cubains ne pouvaient être que séduits par ce théâtre à son miroir aux antipodes de tout prosélytisme ou engagement monochrome, ils ne pouvaient qu'adhérer à cette revendication française anarchique, au sens de Daniel Colson, c'est-à-dire, cette « affirmation du multiple, de la diversité illimitée des êtres et de leur capacité à composer un monde sans hiérarchie, sans

²²¹⁴ J. Guérin, *Lire jouer Ionesco, : Colloque de Cerisy [13-20 août 2009], op.cit.*, p. 331.

²²¹⁵ Lourdes López Carriedo, « Del espacio narrativo y del espacio dramático en Samuel Beckett : de *Mercier et Camier* a *Esperando a Godot* », in *Espace et texte dans la culture française*, T. II, Universidad de Alicante, 2005, p. 731-745., cit. p. 735.

domination²²¹⁶ », en un mot cette « expression [fictionnelle] actuelle des possibles infinis dont le réel est dès maintenant porteur²²¹⁷ ».

Ce que l'on peut retenir de notre second temps d'étude c'est donc que les causes de l'exportation de notre procédé résident également dans une portée sémantique tout aussi révolutionnaire du théâtre à son miroir français. Face à un tel constat, devant la force contestataire à la fois tautégorique et allégorique de cette forme, peut-on encore raisonnablement avancer, à la façon d'Hélène Sawecka²²¹⁸, que les grands thèmes qui sont au centre d'une œuvre spéculaire comme *L'Illusion Comique* touchent et émeuvent peu les spectateurs modernes ?

Uniquement, peut-être, si on a assisté à une traduction scénique biaisée et réductrice du théâtre à son miroir français. Or, le dernier volet de notre étude a lui montré l'existence, dès le dix-septième siècle, de prémisses d'une libre-pensée scénographique métadramatique française que nos auteurs et metteurs en scène modernes ont su aussi s'approprier et apprivoiser afin de faire naître sur scène un savoir-faire spécifique et des innovations scéniques si déterminantes qu'elles se sont exportées à leur tour dans le monde francophile.

En s'émancipant de la tradition figurative aurique pour représenter l'espace scénique dévolu aux actions dramatiques spéculaires, en réorientant vers l'abstraction notre propre représentation du rapport regardant / regardé et en exacerbant la matérialisation scénique des jeux spéculaires entre les textes, entre les représentations et entre les arts, nos metteurs en scène français ont su sublimer nos œuvres d'art en refusant le traditionalisme pour retrouver la tradition²²¹⁹ comme le disait encore l'auteur de *Notes et Contre-notes*. Et contrairement à Giraudoux dont les œuvres passaient parfois sous silence l'origine fort lointaine de ce savoir-faire scénographique fait de recherches effrénées de théâtralité affichée et de profonde ou pure attention aux nuances textuelles des jeux spéculaires, contrairement à sa célèbre phrase « Copeau, Dullin, Pitoëff, Rocher, Baty et vous, avez

²²¹⁶ Daniel Colson, *Petit lexique philosophique de l'anarchisme. De Proudhon à Deleuze*, Paris, éd. Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche », 2001, p. 27.

²²¹⁷ *Ibid.*

²²¹⁸ Halina Sawecka, « De Corneille à Pirandello ou le théâtre du point de vue de l'imaginaire », in *Colloque Pierre Corneille et l'Europe* (1-5 septembre 2006), Rainer Zaiser (dir.), supplément aux PFSCS, vol. XXXV, n° 68, Paris, éd. Biblio 17 », 2008, p. 417-425, cit., p. 424.

²²¹⁹ E. Ionesco, *Notes et Contre-notes*, op. cit., p. 86.

retiré le théâtre français de l'ornière²²²⁰ », la matérialisation scénique du théâtre à son miroir par de lointains cubains tel Francisco Morín²²²¹ s'est scrupuleusement attachée à redonner vie notre tradition de fusion des deux publics ou à prolonger nos effets d'abstraction.

On saura néanmoins gré à Giraudoux d'avoir ainsi montré qu'il se sentait en confiance avec Jouvet, de même que J. Genet ou Claudel avec J. L. Barrault et que les problématiques complexes de la mise en scène de son *Impromptu* et de certaines pièces spéculaires françaises ont donc contribué non seulement à la renommée de la pensée de la mise en scène française dans le monde -sachant toujours ouvrir avec modestie ou respect le sens d'un texte et rendre possible une nouvelle interprétation de la pièce- mais aussi à la réconciliation de la scène et de la littérature souhaitée par Copeau.

Malgré l'hétérogénéité de notre *corpus* et la méthode polyméthodique que nous avons adoptée et articulée afin de tenir compte de la complexité des enjeux et du fonctionnement des textes et de faits littéraires, au cours de ces trois temps de notre travail, on espère donc avoir dégagé, selon l'expression de J. Guérin, non pas « un champ de bataille ou de foire, mais un champ magnétique²²²² » autour d'un théâtre à son miroir français affichant systématiquement le parti pris d'une dramaturgie libertaire. Les propos de G. Forestier à propos du frondeur Corneille pourraient finalement s'appliquer à tout notre *corpus* métathéâtral français :

Et si la conception créatrice que révèle *L'Illusion comique* peut être rapprochée de celle de tel auteur d'avant-garde de notre époque, c'est que chez Corneille, entre le bourgeois paisible de ses biographes et le moraliste politique de ses hagiographes, se démenait un artiste soucieux de ne jamais se laisser enfermer dans quelque cadre que ce soit Par quoi il rejoint notre modernité²²²³.

Comme dans *La Madeleine pénitente*²²²⁴, dans laquelle le vrai chandelier, la vraie bougie, représentés en contre-jour, sont naturellement en noir, tandis que ceux du reflet sont beaucoup plus visibles, parfaitement situés et représentés, la focale large que nous avons adopté a en effet permis, de voir, dans le cadre doré du miroir, que la réalité apparaît

²²²⁰ Giraudoux, *L'Impromptu de Paris*, op.cit., scène III, p. 685.

²²²¹ Voir sa mise en scène des *Bonnes*, avec le Grupo Prometeo, à Cuba, à la Sala Actos As. De Reporteros, Center House Club, du 30 janvier au 12 novembre 1954.

²²²² J. Guérin, *Le Théâtre en France de 1914 à 1950*, op.cit., p. 15

²²²³ Présentation de G. Forestier de son article « Une dramaturgie de la gageure », in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 85, 1985, p. 811-819 disponible en ligne :

http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=RHLF_G1985_85N5_0811

²²²⁴ Voir la reproduction en annexes.

toujours pour nos auteurs moins consistante et riche de perspectives libertaires que son reflet ou que l'illusion dramatique. Comme dans la toile de Georges de la Tour, aussi, notre étude a montré qu'à partir de ces doubles irréels que sont le théâtre et *a fortiori* les formes spéculaires, nos dramaturges s'attachaient à esquisser une alternative vitale ou un projet réel de renouvellement collectif et sociétal. Si la Madeleine du peintre, frontière de lumière entre deux mondes, tient son crâne et se redresse, c'est afin d'exprimer un choix de vie finalement parfaitement identique à celui du théâtre à son miroir français : le rejet du vrai chandelier, de la réalité, représentée en ombre obscure, au profit de celle qui a pris sa place dans le miroir, plus vivante, plus vraie, que la première et surtout plus propice à la recréer et la réinterpréter.

Affirmons le donc désormais, plus que jamais, le pôle d'attraction qu'a constitué notre structure spéculaire pour la scène latino-américaine et cubaine résulte bien moins d'un tour de force ou d'une ironie de l'histoire que d'un profond accord de valeurs ainsi que d'aspirations créatives et acratiques entre deux dramaturgies et deux peuples. Attractivité, n'est néanmoins pas synonyme d'assimilation ni même de marronnage, et nous ne saurions clore ce travail, sans rappeler la spécificité de la scène caribéenne qui a su aussi naturaliser certaines de nos formes, significations et scénographies spéculaires. La domination du *choteo*, la tendance récurrente à l'hétérolinguisme, l'omniprésence de la femme / comédienne maternelle et autoritaire retravaillée à partir des personnages féminins de E. Ionesco ou de J. Genet, les allusions politiques plus claires à l'actualité du pays, le syncrétisme religieux du théâtre à son miroir cubain et la place prépondérante de la dimension cérémoniale dans leur réalisations scénographiques ont témoigné, ponctuellement, et témoignent d'ailleurs toujours de cette superbe acculturation.

Notre lecture psychanalytique des textes qui, loin de vouloir réduire les pièces à des cas cliniques, a permis une distance salutaire vis-à-vis d'une certaine hypostase du texte, a dû néanmoins se refuser le luxe d'explorer en détail certaines pathologies symptomatiques plus isolées dans notre *corpus* telle que l'amnésie, la nostalgie, ou la paranoïa, très présentes justement dans certaines œuvres cubaines de l'exil. Une analyse de ces cas particuliers approfondirait encore aujourd'hui notre compréhension des spécificités spéculaires de la « Perle des Caraïbes » tout en ouvrant la voie à une étude plus globale et inédite de l'étendue et des limites des multiples formes d'influences de la pensée française sur la scène mais aussi sur la société cubaine.

Elle permettrait aussi d'approfondir les quelques pistes de réflexion sur les rapports entre le psychologique et le physiologique ou entre le corps et l'accessoire scénique que nous n'avons qu'ébauchées et qui mériteraient une thèse à part entière, vu l'état des recherches actuelles sur la question. Au langage verbal et corporel s'ajoute en effet ce tiers trop souvent négligé qu'est langage objectal et l'articulation de ces trois langues invite donc à prolonger notre réflexion urgemment.

Reste enfin l'envie et la frustration de n'avoir pas pu mener une comparaison entre les formes spéculaires francophiles émergentes du champ caribéen et celle d'autres champs francophones comme celui de la dramaturgie belge évoqué en introduction. L'analyse de leur similitudes et différences aurait pu terminer ce travail en mettant en lumière ce que Ghelderode et ses confrères belges doivent aussi aux génies d'Espagne ou de France et ce qu'ils leur ont apporté. Elle aurait permis de dégager de nouveaux accords, ruptures, silences même, qui nous aurait aidés à mieux connaître encore nos spécificités. Elle aurait enfin participé à l'histoire comparée des littératures francophones dont le modèle donné par Auguste Viatte²²²⁵ est actuellement prolongé par un groupe de brillants chercheurs parmi lesquels se trouve Jean Marc Moura²²²⁶ et concernant plus spécifiquement notre objet d'étude, Delphine Padovani²²²⁷. Catarina Firmo écrit : « Le théâtre étant l'art qui donne à voir, il réclame de nouveaux regards et de nouvelles façons de regarder²²²⁸ », et il aurait été en effet bon, nous semble-t-il, si nous avions disposé de plus de temps, de sortir à notre tour des frontières strictement françaises et de pousser plus loin nos limites pour explorer ce domaine et affiner encore notre regard.

Ce premier panorama du théâtre à son miroir français au XVII^e et au XX^e siècles, nous a donc laissé trois principaux regrets. Si l'on parvenait toutefois en ces dernières lignes à donner envie à un chercheur d'explorer ces pistes et d'ouvrir de nouveaux chemins de réflexions, ce travail ne serait alors, qu'un tremplin pour la recherche à venir.

²²²⁵ Auguste Viatte, *Histoire comparée des littératures francophones*, Paris, éd. Nathan, 1980.

²²²⁶ J. M. Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, éd. PUF, 2007.

²²²⁷ Delphine Padovani, *Le Théâtre du monde chez les auteurs dramatiques contemporains francophones*. Valère Novarina, Pierre Guyotat, Didier-Georges Gabily, Olivier Py, Joël Pommerat, Daniel Denis, thèse sous la direction de Gérard Lieber, soutenue en 2011 à Montpellier et disponible en ligne : <http://www.biu-montpellier.fr/florabium/jsp/nnt.jsp?nnt=2011MON30029>

²²²⁸ Catarina Firmo, « Jouer l'invisible dans la scène tragicomique des *Chaises* ; enjeux esthétiques et voies dramaturgiques, in *Lire, jouer Ionesco : Colloque de Cerisy [13-20 août 2009]*, Norbert Dodille et Marie-France Ionesco, Besançon, éd. Les Solitaires intempestifs, 2010, p. 421-439.

UNIVERSITÉ DE PARIS OUEST NANTERRE LA DÉFENSE
École doctorale 138 Lettres, Langues, Spectacles
&
UNIVERSITÉ COMPLUTENSE DE MADRID
École doctorale de Littérature Française

*Théâtres à leur miroir
(XVII^e et XX^e siècles)
Facettes françaises et francophiles
d'un procédé à l'espagnole*

Thèse de doctorat en littérature française effectuée par Séverine Reyrolle

Annexes

TABLE DES MATIÈRES DES ANNEXES

NOTICES BIOGRAPHIQUES DES AUTEURS DU <i>CORPUS</i> PRIMAIRE.....	659
A. Auteurs français.....	659
Dix-septième siècle	659
Vingtième siècle.....	661
B. Auteurs espagnols du Siècle d'Or	663
C. Auteurs latino-américains et cubains du vingtième siècle	665
RÉSUMÉS DES PRINCIPALES PIÈCES DU <i>CORPUS</i>	668
A. Théâtre en langue française.....	668
B. Théâtre espagnol.....	691
C. Théâtre latino-américain et cubain.....	698
LISTE CHRONOLOGIQUE DES MISES EN SCÈNE DES PIÈCES DU <i>CORPUS</i>	
PRIMAIRE AU DIX-SEPTIÈME ET VINGTIÈME SIÈCLES	708
1. Mises en scène des pièces du Siècle d'Or	708
2. Mises en scène des pièces du Grand Siècle	712
3. Mises en scène des pièces du vingtième siècle	719
ENTRETIEN AVEC ÉDUARDO MANET	733
ENTRETIEN AVEC MATÍAS MONTES HUIDOBRO.....	739
ENTREVISTA A MATÍAS MONTES HUIDOBRO.....	745
ILLUSTRATIONS COMPLÉMENTAIRES	750
BIBLIOGRAPHIE	758
I. Bibliographie primaire	758
1. Sources principales	758
A. Théâtre en langue française.....	758
Dix-septième siècle	758
Vingtième siècle.....	759
B. Théâtre espagnol du Siècle d'Or	760
Langue originale.....	760
Traductions.....	761
C. Théâtre moderne latino-américain et cubain.....	761
Langue originale.....	761
Traductions.....	762
2. Sources secondaires	762
A. Théâtre en langue française / poétique théâtrale.....	762
De l'Antiquité au dix-septième siècle	762
Vingtième siècle.....	764
Autres siècles	765
B. Théâtre espagnol (langue originale et / ou traductions).....	765
Siècle d'Or	765
Vingtième siècle.....	767
C. Théâtre moderne latino-américain et cubain (langue originale)	768
D. Autres cultures et traditions théâtrales	768
E. Autres genres littéraires	768
II. Bibliographie critique sélective :	770
1. Ouvrages critiques généraux	770
A. XVII^e siècle français – généralités	770

B.	Siècle d'Or espagnol – généralités	774
C.	XX^e siècle français / francophone – généralités	775
D.	XX^e siècle espagnol – généralités	777
E.	XX^e siècle latino-américain et cubain – généralités	777
F.	Histoire des idées – généralités	781
2.	Ouvrages critiques spécialisés	781
A.	Sur les jeux de specularité en littérature	781
B.	Sur les jeux de specularité au théâtre	782
C.	Sur les jeux de specularité dans les autres arts	788
D.	Sur les rapports entre théâtre à son miroir, psychanalyse et psychiatrie ..	788
E.	Sur les interactions franco-hispaniques	790
F.	Sur les interactions entre la France, Cuba et Amérique Latine	793
G.	Études sur le théâtre de marionnettes	794
H.	Études sur les auteurs dramatiques français et leurs œuvres	797
	Dix-septième siècle	797
	Sur Boisrobert	797
	Sur Brosse	797
	Sur Corneille	798
	Sur Gougenot	801
	Sur Quinault	801
	Sur Molière	802
	Sur Rotrou	805
	Sur Scudéry	807
	Vingtième siècle	807
	Sur Pierre Albert-Birot	807
	Sur Jean Anouilh	808
	Sur Samuel Beckett	808
	Sur Paul Claudel	809
	Sur Jean Cocteau	810
	Sur Jean Genet	810
	Sur Jean Giraudoux	812
	Sur Eugène Ionesco	813
	Sur Maurice Maeterlinck	814
	Sur Jacques Prévert	815
I.	Sur les œuvres théâtrales des auteurs espagnols	815
	Siècle d'Or	815
	Sur Calderón	815
	Sur Cervantès	816
	Sur Tirso de Molina	817
	Sur Lope de Vega	817
	Vingtième siècle	818
	Sur Rafael Alberti	818
	Sur Federico García Lorca	818
	Sur Ramón María del Valle-Inclán	819
J.	Sur les auteurs dramatiques cubains, latino-américains et leurs œuvres ..	820
	Sur Griselda Gambaro	820
	Sur Matías Montes Huidobro	820
	Sur Virgilio Piñera	821
	Sur José Triana	822

Sur Egon Wolff.....	823
K. Sur un auteur cubano-français et ses œuvres	824
Sur Eduardo Manet.....	824
L. Études sur la mise en scène.....	825
Sur la mise en scène au Siècle d'Or et au Grand Siècle.....	825
Sur la mise en scène au vingtième siècle	826
Sur les mises en scène des pièces du <i>corpus</i> du Siècle d'Or et du Grand Siècle.....	828
Sur <i>El Gran Teatro del mundo</i> de Calderón.....	828
Sur <i>El Retablo de las Maravillas</i> de Cervantès	829
Sur <i>L'Illusion comique</i> de Corneille.....	829
Sur les mises en scène du <i>Bourgeois Gentilhomme</i> et de <i>L'Impromptu de</i> <i>Versailles</i> de Molière.....	830
Sur les mises en scène du <i>Véritable Saint Genest</i> de Rotrou	831
Sur les mises en scène des pièces du <i>corpus</i> du XX ^e siècle.....	831
Sur les mises en scène de <i>Fin de partie</i> de Samuel Beckett.....	831
Sur les mises en scène des <i>Bonnes</i> et du <i>Balcon</i> de Jean Genet.....	831
Sur les mises en scène de <i>El Público</i> de Federico García Lorca.....	832
Sur les mises en scène de <i>La Nuit des assassins</i> de José Triana	832
TABLE DES ILLUSTRATIONS	833
INDEX DES AUTEURS, DES CRITIQUES ET DES ŒUVRES DES <i>CORPUS</i>	
PRIMAIRE ET SECONDAIRE	838

NOTICES BIOGRAPHIQUES DES AUTEURS DU CORPUS PRIMAIRE

A. AUTEURS FRANÇAIS

Dix-septième siècle

1. BOISROBERT François Le Métel de (1589-1662) : Après des études de droit, il arrive à Paris vers 1622 et fait d'abord partie du principal groupe de poètes libertins autour de Saint-Amant et de Théophile de Viau. Dès l'année suivante, il devient le favori du cardinal de Richelieu, prend pied à la Cour et abjure le protestantisme en devenant chanoine de Rouen. En 1627, il devient l'un des cinq auteurs qui mettaient en œuvre les idées du cardinal en matière dramatique et l'un des premiers membres, et l'un des plus actifs, de l'Académie française. Sa passion pour la comédie dépasse l'écriture, elle est telle qu'il fréquente assidûment l'Hôtel de Bourgogne et se montre si grand admirateur du comédien Mondory qu'on le surnomme l'« abbé Mondori ». Néanmoins, sa conduite trop publiquement licencieuse entraîne la disgrâce momentanée de Richelieu. Après la mort de Richelieu, sous la Fronde, Boisrobert continue à écrire des pièces telle que *Les Trois Orontes*, sert le cardinal Mazarin et entre en rivalité avec Paul Scarron avec qui il a l'une de ses dernières querelles.

2. BROSSE (15 ?-1651) : Auteur dont la vie est mal connue et dont on sait surtout que cinq pièces de théâtre ont été représentées : *La Stratonice*, tragédie en cinq actes et en vers (1644), *Le Turne de Virgile*, tragédie (1647), et trois comédies en cinq actes et en vers : *Les Innocents coupables* (1645), *Les Songes des hommes esveillés* (1646), et *L'Aveugle clairvoyant* (1650).

3. CORNEILLE Pierre (1606-1684) : Modeste bourgeois de robe, ayant suivi des études au collège des Jésuites, Corneille débuta avec *Mélite*, puis *L'Illusion comique*, une carrière d'écrivain et de dramaturge qui lui valut une gloire sans égale en son temps. En 1637, alors que le théâtre reste un genre suspect pour l'Église, le roi récompense ainsi Corneille (qui depuis a écrit *Le Cid*) de façon inédite en l'anoblissant. Ce dernier se fait aussi précurseur en donnant de son vivant deux éditions complètes de son répertoire dans lesquelles il montre qu'il est un maître de l'autocritique littéraire. Dans les années 1670, les changements du goût du public amoindrissent néanmoins son succès. Son théâtre, fortement influencé par la dramaturgie espagnole ainsi que par un effort constant d'innovation, apparaît comme une ferme défense de la dignité du métier d'écrivain ainsi que des métiers de théâtre (y compris dans leurs aspects matériels). Il est aussi une tentative d'instaurer un dialogue direct et approfondi avec le public mondain sur les valeurs sociales de son temps, tout en adoptant une position moyenne vis-à-vis des règles, pour ménager les doctes dont l'approbation garantissait aussi la consécration.

4. GOUGENOT Nicolas (début du XVII^e siècle) : La vie de cet auteur dramatique né à Dijon est mal connue. Il retient surtout l'attention pour sa tragi-comédie, *La Comédie des comédiens*, qui est une source capitale de renseignements sur la vie théâtrale de l'époque, un panégyrique du métier de comédien et une sorte de réflexion sur l'illusion théâtrale qui lancera une mode pérenne.

5. MOLIÈRE, pseudonyme de Jean-Baptiste Poquelin (1622-1673) : Après s'être dédié de la charge de tapissier du roi, Molière se jette dans l'aventure théâtrale. Sa carrière est entièrement vouée au théâtre par le triple lien de la représentation, de la direction de troupe et de la création littéraire. Après sa première expérience décevante de l'Illustre-Théâtre, Molière s'installe en effet à Paris où il obtient la salle du Petit-Bourbon puis le Palais-Royal et rencontre la consécration et la contestation. Après ses premières pièces comme *Les Fâcheux* qui propose déjà une forme d'imbrication de chorégraphie dans une comédie, il répond aux querelles qu'il provoque au sein même de ses œuvres comme dans *L'Impromptu de Versailles*. Puis, après la création de ses grandes comédies morales et didactiques, il évolue vers une conception de spectacle total où priment l'apparence, l'imagination débridée et la folie partagée, comme dans *Le Bourgeois Gentilhomme* et *Le Malade imaginaire*.

6. QUINAULT Philippe (1635-1688) : Fils d'un boulanger, il devient le valet de Tristan l'Hermite au contact duquel il apprend à rimer. A dix-huit ans, il fait jouer sa première pièce et ne cesse de composer des comédies et des tragi-comédies jusqu'à l'inclassable *Comédie sans comédie*. Puis, sa carrière s'interrompt un temps avec sa réception en 1670 à l'Académie française et sa nomination à la Chambre des comptes. Sa rencontre avec Lully marque cependant un nouveau départ dans sa carrière encore plus brillant puisque presque tous ses livrets eurent un succès triomphal. À la suite d'*Armide*, il cesse pourtant d'écrire définitivement et meurt quelques mois après Lully.

7. ROTROU Jean (1609-1650) : Né à Dreux, il écrit sa première pièce à dix-huit ans et fréquente assidument les milieux littéraires où il se cherche des protecteurs. En plus de sa profession d'avocat au Parlement de Paris, il devient « poète à gages » de l'Hôtel de Bourgogne et produit alors à un rythme particulièrement soutenu des tragi-comédies, des tragédies et des comédies plus ou moins régulières comme *Diane*. A partir de 1639 cependant, il achète la charge de lieutenant particulier au baillage de Dreux et son activité prend un autre rythme. En puisant notamment dans la *comedia* espagnole, il écrit alors *Le Véritable Saint Genest*. Comme dans les précédentes pièces, les personnages du *Véritable Saint Genest* distinguent difficilement la réalité de l'apparence et Rotrou fait partager au spectateur un jeu d'illusion, néanmoins la tonalité semble désormais plus grave et l'ambiguïté triomphe. Viennent ensuite, dans la même veine, *Venceslas* et *Cosroés* jusqu'à ce qu'en 1650, une épidémie de peste emporte cet auteur qui parvint à rester malgré les règles, assez fidèle à sa manière personnelle.

8. SCUDÉRY Georges de (1601-1667) : Né au Havre, il est élevé ensuite par un oncle près de Rouen. Puis, il passe quelques années à Rome avant de servir et de s'illustrer dans l'armée française de 1623 à 1630. Puis, il travaille beaucoup pour le théâtre et publie seize pièces dont *La Comédie des comédiens - L'Amour caché par l'amour*. Lors de la Querelle du *Cid*, il se fait théoricien du théâtre, s'attaque violemment à Corneille avant de faire paraître son *Apologie du théâtre*. Au moment de La Fronde, il prend parti pour Condé contre Mazarin et est donc exilé. À son retour à Paris, en 1660, il ne trouve plus sa place dans la nouvelle société et meurt figé dans l'image de son appartenance à génération de Louis XIII.

Vingtième siècle

9. ALBERT-BIROT Pierre (1876-1967) : Après avoir pratiqué divers arts (sculpture / peinture / typographie), il fonde en 1916 la revue *Sic* qui soutient les mouvements d'avant-garde et publie des auteurs comme Apollinaire et Breton. En 1917, il organise la représentation des *Mamelles de Tirésias* et invente le terme « surréaliste » pour la désigner. Pourtant, il reste à l'écart du groupe et cherche avant tout à créer des formes poétiques et dramatiques nouvelles pour traquer l'illusion réaliste ou en montrer les « ficelles ». Il fait notamment appel aux autres arts que sont le cirque, l'acrobatie et la pantomime et parvient ainsi à créer une esthétique du jeu syncopé et discordante, typique des « années folles ». *Matoum et Tévibar ou Histoire édifiante et récréative du vrai et du faux poète : drame pour marionnettes*, *Matoum en Matoumoisie*, composés en 1918 et 1919, en offrent un bel exemple.
10. ANOUILH Jean (1910-1987) : Au terme de ses études de droit et de publicité, il devient secrétaire de Jouvet. Grâce à Pitoëff et sa femme qui présentent deux de ses premières pièces, il se voit consacré. Tout en continuant à écrire régulièrement des pièces, il crée de nombreux dialogues de films et s'essaie à la mise en scène. Il est en son temps l'un des rares à défendre le théâtre contemporain de S. Beckett et son *En attendant Godot*. Dans ses pièces, telles que *La Répétition ou l'Amour puni*, J. Anouilh se plaît surtout à mêler les registres afin de s'écarter de la division générique traditionnelle (tragédie-drame-comédie). L'espace du bonheur et de la fête est de surcroît souvent restreint à celui du théâtre si bien que ses œuvres deviennent régulièrement une sorte d'éloge de l'illusion théâtrale.
11. BECKETT Samuel (1906-1989) : Après divers allers et retours entre l'Irlande, sa terre natale et Paris, S. Beckett écrit en français une trilogie romanesque ainsi que sa pièce *En attendant Godot* qui lui ouvrent la voie du succès et de la célébrité. Sa production dramatique et artistique (cinéma, montage de radio) foisonne littéralement après *Fin de partie* et il se voit attribuer le prix Nobel en 1969. Son théâtre se moque des notions d'exégèse ou encore de dramaturgie salvatrice et présente une écriture sans cesse relancée de son autodémolition et perpétuellement en marche.

12. CLAUDEL Paul (1868-1955) : Soucieux, depuis sa conversion du fameux Noël 1886, de voir au sens catholique « l'univers », Claudel embrasse une carrière diplomatique et passe une partie de sa vie à l'étranger. La Chine, Les Etats-Unis, le Brésil nourrissent nombres de ses œuvres dont *L'Ours et la Lune*. Après avoir atteint le sommet de son œuvre avec cette pièce baroque et caldéronienne qu'est *Le Soulier de satin*, Claudel consacre sa retraite à déchiffrer la Bible, à écrire des drames sacrés et enfin à surveiller les répétitions de ses pièces à la Comédie Française avec son metteur en scène préféré, Jean-Louis Barrault.

13. COCTEAU Jean (1889-1963) : Peintre, critique d'art, chorégraphe, cinéaste, romancier, essayiste, poète, dramaturge et même acteur, Cocteau s'est illustré dans presque tous les genres. En 1963, la seconde version de *L'Impromptu du Palais-Royal* composé quinze ans auparavant, ainsi que le recueil de poème au titre significatif de *Cérémonial espagnol du phénix* seront parmi ses dernières œuvres. Leurs pirouettes formelles et leurs jeux avec les règles de composition et les frontières du réel et de l'imaginaire illustrent alors parfaitement de sa volonté d'échapper à l'angoisse de la mort.

14. GENET Jean (1910-1986) : Après une enfance et une adolescence marquées par l'errance, les crimes, les délits, la prison, à la suite d'années rythmées par la marginalité et la célébration du Mal, J. Genet se métamorphose en écrivain et est très vite reconnu et admiré par ses pairs. En 1947, Juvet lui commande en effet *Les Bonnes* qu'il met en scène à l'Athénée, et en 1952, Sartre, qui milite pour une remise de ses peines, écrit une préface à ses œuvres complètes intitulée *Saint Genet, comédien et martyr* qui deviendra une étude majeure dans le monde littéraire. À la mort de son compagnon Abdallah, J. Genet s'enferme dans vingt-cinq années de silence et consacre son temps à aider les opprimés du Tiers Monde. Néanmoins son désintérêt pour la société occidentale n'affecte en rien sa notoriété. Depuis Louis Juvet, Roger Blin et Peter Brook jusqu'à Victor Garcia, Jean-Marie Patte et Patrice Chéreau, toutes les générations de metteurs en scène ne cessent d'être fascinés par l'œuvre de Genet et de ses pièces sacralisant le non-être et l'abolition de l'antinomie entre théâtre et réel, comme *Les Nègres* ou *Le Balcon*.

15. GIRAUDOUX Jean (1882-1944) : Au sortir de ses brillantes études et de la guerre, Giraudoux poursuit une carrière de diplomate pendant laquelle il écrit ses premières œuvres dramatiques à succès et collabore intimement avec Juvet. Au fil des années, et jusque dans l'œuvre primesautière intitulée *L'Impromptu de Paris*, son ton se fait plus grave et sa charge politique plus pesante. Il décline alors l'offre de diriger la Comédie Française en 1936 et approfondit son repli hors du monde jusqu'à sa mort.

16. IONESCO Eugène (1909- 1994) : Roumain et français, il passe la majeure partie de sa vie à voyager entre ces deux pays. Mais c'est en France, dès les années 50 que ses pièces lui valent d'être « classé » de son vivant parmi les premiers représentants de ce que Esslin a nommé « le théâtre de l'absurde ». Ses pièces provocatrices comme *Les Chaises*, *La Soif et la Faim* lui valent pourtant aussi de fortes critiques.

Il illustre d'ailleurs sur un mode moliéresque les attaques dont il a été l'objet dans la savoureuse illustration théâtrale de *L'Impromptu de l'Alma ou le Caméléon du berger*. En 1970, il accède à l'Académie Française. À la fin de sa vie, il se tourne vers d'autres genres littéraires et sombre dans une dépression.

17. MANET Édouardo (né en 1930) : Né à Cuba d'un père espagnol, Édouardo Manet commence à écrire dès quinze ans dans les revues de La Havane. En 1948, il obtient le prix *Prometeo* pour *Scherzo*, sa première pièce qui fut diffusée à la télévision cubaine. Puis, après un séjour en France où il confirme sa prédilection pour le théâtre en suivant les cours de J. Lecoq, É. Manet retourne à Cuba, où il assure la direction de l'ensemble dramatique national de La Havane. En 1964, il accepte aussi la direction de l'Institut d'art et d'industrie cinématographiques et réalise lui-même plusieurs films aujourd'hui majoritairement inaccessibles. Son refus du régime castriste le conduit à quitter Cuba en 1968 et à s'installer à Paris. Il y connaît dès l'année suivante le début d'un succès ininterrompu grâce à la création par Roger Blin, de sa pièce *Les Nonnes*. D'autres pièces écrites en français et empreintes également d'une poésie jouant constamment des frontières du réel et du merveilleux suivront, telles *Lady Strass* ou *Un balcon sur les Andes*. Depuis, sa naturalisation en 1979, É. Manet continue aussi à pratiquer d'autres formes d'écriture et reçoit de nombreux prix pour ses romans mêlant à la fiction une part autobiographique importante. Administrateur (théâtre) de la SACD pendant six ans, il est actuellement Président du Conseil permanent des écrivains.
18. PRÉVERT Jacques (1900-1977) : Enfant des rues s'accommodant de mille métiers différents, J. Prévert fréquente assez rapidement le groupe surréaliste et s'intéresse à l'action sociale. Il commence ensuite son activité théâtrale au sein du Groupe Octobre où il pratique une sorte d'« agit-prop » dont témoigne en partie *Le Tableau des Merveilles*. Pourtant, il reste toujours en marge du « groupe de la rue du Château » et de l'intellectualisme débridée car il cherche avant tout dans ses œuvres dramatiques, poétiques et plus tard cinématographiques, à donner à voir, hors de tout mysticisme, de tout dogmatisme et de toute abstraction, la simple poésie du monde réel.

B. AUTEURS ESPAGNOLS DU SIÈCLE D'OR

19. CALDERÓN DE LA BARCA Pedro (1600-1681) : Issu d'une famille de petite noblesse, il perd très tôt ses parents mais reçoit entre 1608 et 1614 une excellente éducation au collège impérial de la Compagnie de Jésus de Madrid. Il compose sa première pièce à 14 ans et jouit vite d'une grande faveur auprès de son souverain. *Amour, Honneur et Pouvoir*, sa première comédie, est représentée en 1623 au Palais Royal, comme le seront par la suite la plupart de ses œuvres. En 1635, à la mort de Lope de Vega, il devient même le dramaturge favori de la cour qui fournit aux dépenses nécessaires pour la représentation de ses pièces et le nomme l'année suivante chevalier de l'ordre de Saint-Jacques. Il écrit alors des œuvres majeures comme *La vida es sueño*, dont une première partie est publiée dès 1636. En 1640 et

1641, il s'engage comme simple soldat, et participe aux campagnes contre la rébellion des Catalans, où il est blessé à la main. Sa brève expérience militaire s'arrête là. En 1651, Calderón entre dans les ordres et à partir de cette date commence pour le dramaturge une vie de retraite. Cessant d'écrire directement pour les *corrales* (théâtres) populaires comme dans sa première époque, il se consacre dès lors exclusivement à la composition d'*autos sacramentales* destinés à l'édification religieuse comme *El Gran Teatro del mundo* et de divertissements pour la cour. Il jouit toujours auprès du public d'une popularité durable, et des recueils de ses œuvres sont régulièrement édités. En 1680, sa dernière pièce est représentée au théâtre du Buen Retiro, devant le roi Charles II et un an plus tard, le 25 mai, il expire à Madrid, à l'âge de quatre-vingt-un ans.

20. CERVANTÈS DE SAAVEDRA Miguel (1547-1616) : Issu d'une famille modeste, il fait ses études à Madrid puis rejoint l'armée espagnole de Naples, dans laquelle il participe à la bataille de Lépante et perd sa main gauche. Après quelques années, il se décide à rentrer à Madrid mais est capturé par des Turcs d'Alger et doit alors attendre cinq années en Algérie avant que sa rançon ne soit payée par ses proches. À son retour en Espagne, il commence à écrire poèmes et pièces, se marie, est nommé percepteur des impôts et se lance dans l'écriture avec le roman pastoral *La Galatea* en 1585. En 1605, il publie la première partie de son chef-d'œuvre romanesque, *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche* dont la deuxième partie ne paraît qu'en 1615, après ses *Nouvelles exemplaires* mais au même moment que ses *Huit comédies et huit intermèdes*, parmi lesquelles figurent *El Retablo de las Maravillas*, *Pedro de Urdemalas*, *Los Baños de Argel*. Accusé de détournement de fonds, il est arrêté et mis en cellule plusieurs fois. Bien que son théâtre ne connaisse pas le succès de son œuvre romanesque de son vivant, il continue à écrire des pièces comme *La Entretenida*. Dans sa dernière année, il s'attelle à la rédaction des *Travaux de Persilès et Sigismonde*, œuvre posthume publiée en 1617.
21. TIRSO de Molina, pseudonyme de Frère Gabriel Téllez (1583-1648) : Né à Madrid, il entre au couvent de la Merci à seize ans et prononce ses vœux un an plus tard, en 1601. Après ses études, il s'embarque pour Saint-Domingue où il reste deux ans. Ses premières expériences théâtrales dateraient de 1606 mais c'est entre 1610 et 1625, qu'il écrit l'essentiel de son œuvre comportant trois cent dix-sept comédies de mœurs, d'intrigue, de caractères, morales et religieuses parmi lesquelles figurent *Don Gil de las calzas verdes*, *El Vergonzoso en palacio*. Il jouit d'une très grande popularité comme homme de théâtre et fréquente assidûment la Cour et les milieux littéraires. Cependant en 1624, une « Assemblée de Réforme » l'accuse, lui et d'autres auteurs, de corrompre les mœurs par des « comédies profanes » si bien qu'il est condamné à quitter la Cour et qu'il se voit interdit d'écrire pour le théâtre. En 1632, il est alors nommé chroniqueur de l'Ordre de la Merci, puis commandeur du couvent de Soria et meurt en 1648.
22. VEGA CARPIO Lope de (1562-1635) : Issu d'une humble famille, cet enfant précoce sait lire le latin et le castillan dès l'âge de cinq ans et c'est à cet âge qu'il

compose ses premiers vers. À douze ans il écrit des *comedias* mais continue sa formation sans obtenir pour autant de diplôme. Sa vie amoureuse dissolue le privant de protecteurs, il gagne sa vie comme secrétaire d'aristocrates et en écrivant des *comedias* et *piezas de circunstancias*. En 1583, il s'engage dans la marine puis son premier amour évoqué dans son roman *La Dorotea* dégénère et le condamne à l'exil sous peine de mort. En 1595, passés les huit années d'exil, Lope revient à Madrid mais subit un nouveau procès pour cause de concubinage. Vivant toujours entre plusieurs foyers familiaux et un grand nombre de maîtresses – beaucoup d'actrices, Lope se voit dans l'obligation d'assurer un train de vie onéreux et de soutenir plusieurs relations et enfants légitimes ou non. Il y arrive grâce à un travail acharné, écrivant sans relâche poésies et *comedias*, parfois imprimées sans relecture. Ce n'est qu'à trente-huit ans que Lope peut enfin corriger et éditer une partie de son œuvre prolifique comportant notamment *La Villana de Xetafe*. En tant qu'écrivain professionnel, il demande alors l'obtention de droits d'auteur et, à défaut, le droit de correction de ses propres œuvres. En 1609, il présente aussi son *Arte nuevo de hacer comedias*, œuvre théorique capitale. Le 24 mai 1614, il est ordonné prêtre et écrit alors les *Rimas sacras* et de nombreuses œuvres plus pieuses comme *Lo Fingido Verdadero*. Même si sa vocation est sincère, Lope poursuit une vie amoureuse ce qui est un scandale à l'époque vue sa condition d'ecclésiastique. Il reçoit néanmoins les honneurs du Roi puis, en 1624, et le titre de docteur en théologie avant de mourir dans une assez grande solitude le 27 août 1635. Le peuple de Madrid lui fait en revanche de véritables funérailles nationales et Cervantès, malgré son antipathie pour Lope, l'appelle alors « le Phénix, le monstre de la nature ».

C. AUTEURS LATINO-AMÉRICAINS ET CUBAINS DU VINGTIÈME SIÈCLE

23. FELIPE Carlos (1914-1975) : Après un cycle d'études primaires à La Havane, sa situation familiale difficile l'incite à poursuivre une culture en autodidacte. Il se met ainsi à lire les classiques espagnols, à étudier la grammaire, l'anglais, le français, la musique et à onze ans, il écrit sa première pièce sans jamais avoir été au théâtre. Dans les années 30, alors qu'il exerce des petits métiers, il écrit toujours des pièces et devient critique théâtral et cinématographique dans *La Gaceta del Pueblo* et *Siempre*. Après ses premières œuvres (s'efforçant de transposer certaines pièces espagnoles du Siècle d'Or dans le monde cubain), C. Felipe décide de renouveler la scène cubaine en immergeant ses lecteurs dans un monde magique qui les éloigne de la réalité. Il obtient ainsi en 1939 pour sa pièce *Esta Noche en el bosque* le premier prix d'un concours national. À partir de là, il décide de se consacrer entièrement au théâtre et gagne d'autres prix en 1943 avec *Tambores*, en 1947 et en 1948 avec *El Chino*, *Capricho en rojo*, et *El travieso Jimmy*. Le prix d'*El Chino* qui est sa première pièce montée et sans doute la plus aboutie, reste le plus marquant dans la mesure où C. Felipe n'avait envoyé que le premier acte de la pièce et que le jury retarda les délais afin qu'il puisse la terminer ! En 1961, il devient conseiller littéraire au Conseil Dramatique National et publie une partie de *Requiem por Yarini*, qui n'avait pas encore été publiée ni jouée. Puis, il termine par

être nommé conseiller littéraire au Département de Théâtre et de Danse du Conseil National de Cuba.

24. GAMBARO Griselda (née en 1928) : Après son enfance à Buenos Aires, cette dramaturge et romancière voit sa première pièce *El Desatino* montée dès 1965. À la suite de celle-ci, elle multiplie les succès dont *El Campo* qui remporte plusieurs prix. Puis, durant la dictature militaire, elle est contrainte de s'exiler à Barcelone en Espagne entre 1976 et 1983 où elle poursuit sa production littéraire et dramatique. Son retour en Argentine double encore sa créativité dramatique et elle se voit auréolée d'un grand nombre de prix dont le dernier date de 2004.

25. HUIDOBRO MONTES Matías (né en 1931) : Né à Sagua la Grande à Cuba, il réalise ses études secondaires et supérieures à La Havane où il obtient un doctorat en pédagogie. En 1951, il connaît ses premiers succès avec la publication de son poème « La vaca de los ojos largos », de son conte *El Hijo noveno* (publié dans la revue *Bohemia*) et de ses essais dans la revue *Nueva Generación* dont il est l'un des fondateurs. Entre 1959 et 1961, il poursuit son activité créatrice avec l'écriture et la création de nombreuses pièces telles que *Los Acosados*, *Gas en los poros*, *La botija*, *El tiro por la culata* et *Las vacas* qui reçoit d'ailleurs le prix José Antonio Ramos. Pendant la Révolution, il exerce aussi la profession de critique théâtral et collabore intensément avec *Lunes de Revolución* et un programme hebdomadaire CMBF. Il donne enfin des classes dans l'école de journalisme de La Havane. Puis, il s'exile aux Etats-Unis en 1961. Il finit par s'installer à Miami où il poursuit son œuvre dramaturgique avec des œuvres telles que *La Madre y la Guillotina*, *Su Cara mitad*, *Exilio* ou *Oscuro total*. De 1964 à 1997, il continue également son activité d'enseignement à l'Université d'Hawaï et s'efforce de contribuer à la diffusion des lettres et du théâtre cubain. En 1976, il fonde en effet la revue *Caribe* afin de diffuser le patrimoine culturel cubain, puis entre 1987 et 1991 la maison d'édition Persona, et enfin, en 2000 le Pro Teatro Cubano destiné plus spécialement à la diffusion du théâtre cubain.

26. PIÑERA Virgilio (1912-1979) : Né à Cardenas, il s'établit en 1938 à La Havane et obtient en 1940 le titre de docteur en philosophie et en lettres. En 1942, il fonde et dirige la revue *Poeta* tout en s'essayant à la traduction d'auteurs français (Marcel Proust, Jean Giono, André Gide, etc.) ainsi qu'à l'écriture de poésies, de romans, de nouvelles et de pièces de théâtre. En 1946, il s'installe à Buenos Aires, écrit et publie à compte d'auteur son roman *La Chair de René*. Il revient ensuite définitivement à Cuba en 1958 où il exprime très vite ses réticences face au régime castriste qui lui censure son œuvre. En 1961, il est donc arrêté pour délit d'homosexualité. Bien qu'il obtienne, en 1968, le très officiel prix Casa de Las Americas pour son œuvre théâtrale *Dos Viejos Pánicos*, sa pièce reste interdite à Cuba jusqu'en 90 et il meurt d'une attaque cardiaque à La Havane, le 18 octobre 1979, dans la solitude.

27. TRIANA José (né en 1931) : Né à Camagüey à Cuba, après ses études, J. Triana s'établit en 1955 à Madrid où il se consacre au théâtre comme acteur, metteur en scène et dramaturge. Après *El Mayor General hablar de teogonia*, *Medea en el espejo* et *La Muerte del ñeque*, en 1964, *La Noche de los asesinos* reçoit le prix Casa de Las Americas et lui apporte la consécration nationale et internationale. Cette œuvre est suivie par une dizaine d'autres dont pièces, dont *Palabras comunes* et *Fiesta* ainsi que par un recueil de poésie *De La Madera de los sueños*, (1958), des nouvelles, des essais et des traductions des pièces de J. Genet (*Les Paravents* de J. Genet) et même des scénarios. De retour à Cuba, il est employé par la Compagnie des téléphones, mais poursuit ses activités de théâtre à la Sala Prometeo. Il siège aussi dans divers organismes (Conseil National de la Culture, Édition Nationale de Cuba, Institut Cubain du Livre) et collabore à de nombreuses revues de Cuba ainsi qu'à deux revues théâtrales de France. Il devient aussi également professeur d'art dramatique et de littérature à Cuba et aux Etats-Unis. Accusé de « subversion idéologique » et victime de la censure, il s'exile à Paris en 1980 où il vit et continue à écrire et publie désormais en espagnol ou en français.
28. WOLFF Egon (né en 1926) : Fils d'un Prusse et d'une Suisse-Allemande, né à Santiago au Chili. Dès 8 ans, il commence à écrire de la poésie. À 14 ans, son père tente de mettre fin à son penchant pour les carrières artistiques en le faisant entrer à l'École Militaire. Il subit alors ses premiers problèmes pulmonaires et profite de sa convalescence pour lire avidement si bien qu'à 16 ans, il publie son premier roman intitulé *El Ocaso*. Il reprend ensuite des études d'ingénieur à l'Université tout en s'essayant au théâtre. Puis grâce à une bourse Fullbright, en 1960, il assiste aux cours dramatiques de l'Université de Yale. Il rencontre enfin ses premiers succès et monte ses pièces comme *Los Invasores* au Théâtre Experimental de l'Université du Chili puis au Théâtre d'essais de l'Université Catholique où il enseigne à son tour le théâtre entre les années 1979-1991. Depuis quelques années, désenchanté par le monde et la société qui l'entoure, E. Wolff, s'est retiré de la vie publique et se consacre à l'aquarelle.

RÉSUMÉS DES PRINCIPALES PIÈCES DU CORPUS

A. THÉÂTRE EN LANGUE FRANÇAISE

- ALBERT-BIROT Pierre, *Matoum et Tévilbar ou Histoire édifiante et récréative du vrai et du faux poète : drame pour marionnettes* : Après un premier prologue faisant l'éloge de la marionnette, des portes s'ouvrent et un metteur en scène / régisseur vient sur scène présenter le titre de l'œuvre ainsi que ses personnages marionnettiques en accompagnant le tout de plaisanteries et de jeux verbaux. Puis, alors que ce metteur en scène s'apprête à faire du public d'autres confidences, le directeur du théâtre arrive et le chasse à coups de bâton, selon la plus immuable tradition du théâtre de marionnettes.

Surgissent alors le Roi et la Reine qui, dans le palais royal de Mars, attendent impatiemment l'arrivée du poète terrien Matoum. Matoum arrive enfin, mais, à la surprise de la Cour et du peuple martien, il n'est point seul. À ses pieds apparaissent en effet une deuxième tête ainsi que des bras et pieds multiples appartenant finalement à un autre poète, Tévilbar. Tévilbar entend usurper à Matoum le rôle de poète mais il échoue à chaque épreuve et devient vite la cause de plusieurs accidents malheureux, telle que la mort de la Reine et du Roi. Matoum, en revanche, prouve à plusieurs reprises sa supériorité au public intérieur qu'est le peuple (figuré par une foule de personnages en carton), soit par de belles poésies puisées dans l'œuvre d'Apollinaire, de Max Jacob et de Philippe Soupault soit surtout en réanimant la Reine et le Roi par la force de la véritable poésie. S'étant ainsi acquis l'estime des Martiens, Matoum, ce vrai poète porteur de lumière et de vie, déploie alors ses ailes et abrite sous ses bras les autres marionnettes pour retourner remplir son devoir de citoyen sur la terre, qui est en guerre. Lorsque les portes se referment, Tévilbar reste donc seul et affalé dans un coin de la scène.

Pourtant, le régisseur vient entrouvrir de nouveau les portes pour nous indiquer que tout n'est pas fini. Matoum réapparaît en effet et promet de réanimer Tévilbar : car ce mauvais poète est en fait son inséparable double, tout comme le mal est une présence antinomique mais indispensable au succès du bien. Cette morale de l'intrigue est néanmoins brusquement interrompue par un comique de circonstance qui fait une allusion à la confiture et qui renoue surtout avec le premier niveau et la structure cadre initiale. *In fine*, Matoum apparaît en effet comme un double plausible du régisseur faisant fusionner fiction enchâssée et réalité.

- ———, *Matoum en Matoumoisie* : Au tout début, au rideau, deux régisseurs identiques paraissent et parlent à l'unisson au public. Ils protestent du rôle que leur a donné l'auteur et en appellent aux syndicats. Puis ils disparaissent et réapparaissent pour annoncer le titre de la pièce qu'on va jouer : *Matoum en Matoumoisie*.

Le rideau se lève alors et surgit Tévilbar, criant sur son âne. En voyant des jeunes hommes et femmes demander à la Terre s'ils sont assez beaux et belles pour se marier puis disparaître dans les sous-sols, ce dernier demande au Grand Sage Matoumoisien de lui expliquer la situation mais il est soudain engouffré à son tour sous terre d'où il appelle à l'aide. Finalement, Tévilbar s'en sort seul, mais, fort contrarié, il décide de

quitter cette planète dès qu'il aura uriné. Pendant qu'il se soulage, descendent alors en foule des petites marionnettes articulées, les esprits de l'avenir, qui se mettent à danser au bout d'un fil, un ballet, faisant office d'intermède. Puis, elles disparaissent à leur tour. Devant l'incrédulité de Tévilbar, revenant à ce moment sur scène, le Grand Sage Matoumoisien finit alors par expliquer à Tévilbar quelques coutumes et mœurs matoumoisiennes puis par lui demander s'il n'est pas le Messie qu'ils attendent et qui doit tout changer. Tévilbar feint alors de l'être et de vouloir le prouver en accomplissant les miracles que ce peuple attend de lui. Il commence donc par relever le premier défi et se dirige vers le second lorsqu'il voit l'ombre de Matoum, il se cache et sort en courant.

Puis à l'acte II, les deux régisseurs reviennent devant le rideau pour parler au public. Ils lui apprennent que le directeur du théâtre a satisfait leurs revendications et qu'ils vont donc continuer la comédie. Le rideau se lève et l'on voit tous les Grands Sages Matoumoisiens qui observent Tévilbar et lui annoncent les deux autres miracles qu'il doit accomplir. L'esprit de la Terre surgit alors et fait disparaître d'un souffle toutes les marionnettes pour dire en aparté au public qu'il a choisi de laisser agir ce fumiste qu'est Tévilbar pour les amuser. Puis, il étend sa baguette, les marionnettes reprennent toutes leur place, et le spectacle du faux Messie reprend de plus belle ! Tévilbar parvient en effet à rouler les Matoumoisiens et à leur faire croire qu'il est celui qu'ils attendent. Il finit même par retourner les épreuves des Matoumoisiens contre eux en y trouvant un prétexte pour les battre à mort, à coups de bâton. Entièrement libre, Tévilbar prend ainsi le contrôle de la planète et commence à choisir ses différentes femmes. Mais il est finalement happé dans les Enfers au moment même où l'arrivée du vrai Matoum est annoncée.

L'acte III commence par une danse. Puis Matoum surgit en scène dans une splendide 100 H. P. rouge. Il prend trois jeunes Matoumoisiens, un rouge, un noir, et un blanc afin de leur prouver qu'il est le vrai Matoum, le seul capable de se couper la tête et de ressusciter. Tous crient au miracle. Matoum annonce alors que désormais les habitants de cette planète connaîtront et vivront librement l'amour et que la Terre n'interviendra dans leur vie qu'au moment du jugement dernier. Puis, Matoum va sauver ceux qui étaient encore sous terre, il les pardonne tous au nom de l'amour et leur donne la liberté. Malgré ce geste, Tévilbar tient néanmoins à se venger et profite d'un moment d'inattention pour planter dans le cœur de Matoum un poignard. Il est enterré mais lorsqu'une jeune vierge l'embrasse, le corps de Matoum disparaît, comme s'il était de nouveau ressuscité. Tous crient alors de nouveau au miracle quand surgit un rieur qui emporte dans son rire tous les personnages. La pièce se termine donc sur un immense éclat de rire.

- ANOUILH Jean, *La Répétition ou l'Amour puni* : Le comte, Tigre, la comtesse, Éliane, leurs amis, leurs maîtresse et amant, ainsi qu'une jeune fille, Lucile, chargée initialement de garder des enfants, répètent en costume Louis XV, dans leur château de Ferbroques, *La Double Inconstance* de Marivaux pour animer l'une de leurs fameuses fêtes estivales.

Fiction et réalité se mêlent rapidement puisque dès le second acte, au fil des répétitions, comme dans la pièce de Marivaux, on voit que le comte, Tigre, tombe amoureux de Lucile qui touchée par ses avances, rejette fermement la proposition en mariage de son parrain, Monsieur Damiens.

Sa femme, la comtesse Éliane, qui a toléré jusqu'ici ses maîtresses (tout cela faisait partie des jeux libertins auxquels ils ont voué leur vie), sent alors un réel danger et

décide au troisième acte de briser cette liaison naissante en simulant un vol destiné à humilier Lucile. Puis, elle s'allie avec Héro, l'ami de toujours de Tigre qui trouve là l'occasion d'assouvir une vieille vengeance.

À l'acte IV, Héro multiplie donc les mensonges sur Tigre et parvient finalement à déflorer la jeune Lucile.

Ainsi, au dernier acte, personne ne sort indemne de ces dangereuses machinations. La jalousie, la fierté, et certaines rancœurs qui se sont immiscées entre Lucile et le Comte les séparent finalement tandis que Héro semble prêt à mourir en provoquant en duel l'amant de la comtesse. Au tomber de rideau, derrière le masque de la comédie, on sent donc monter le souffle froid de la tragédie.

- BECKETT Samuel, *Fin de partie* : La pièce commence par une pantomime de Clov qui arpente la scène et regarde à chaque fenêtre, à l'aide d'un escabeau. Puis, il enlève des draps et apparaît un second personnage cloué dans son fauteuil à roulettes car à la fois aveugle et infirme : Hamm. Après la première phrase de ce dernier faisant directement référence au théâtre, après son « À moi de jouer », comme le feraient deux partenaires d'une ultime partie d'échecs, ou bien justement deux comédiens lors d'une dernière représentation, ces deux anti-héros commencent alors à répéter devant nous leur dérisoire et habituelle comédie dans laquelle, à travers un certain nombre de jeux de rôles infantiles, ils dévident et étirent ensemble le temps qui les conduit vers une fin qui n'en finit pas. Pour y tromper l'ennui de vivre (qu'ils n'hésitent pas à déclarer au public), Hamm pose toujours les mêmes questions, et Clov accomplit toujours le même va-et-vient, au gré des interrogations et des caprices tyranniques de ce dernier. Clov a donc beau affirmer sans cesse vouloir quitter Hamm ou le tuer, il n'a le courage de faire aucune de ces deux choses et ne cesse finalement pendant toute la pièce d'obéir à ce père de substitution qu'est Hamm.

Ce couple infernal est aussi doublé par celui que forment Nagg et Nell, les parents de Hamm. Ces deux culs-de-jatte, finissant leur vie dans des poubelles, répètent aussi leur triste comédie quotidienne en évoquant toujours les mêmes vieux souvenirs.

La fin de la pièce semble marquer néanmoins une rupture puisque Nell a l'air de mourir et que Hamm parlant seul, vêtu différemment et portant une valise, paraît enfin prêt à partir. Mais au tomber de rideau le spectateur ignore si ces deux événements sont uniques et se sont réellement produits ou s'ils ne sont que des répétitions faisant aussi partie de leur rituel familial quotidien.

- BOISROBERT François Le Métel de, *Les Trois Orontes* : Caliste est promise à Oronte alors qu'elle aime Cléante. Malgré sa préférence pour Cléante, la mère de Caliste ne peut rien pour les jeunes amants. Cléante, lui propose alors de se faire passer pour Oronte auprès de son mari Amidor et de tenter de lui plaire afin qu'il accepte finalement de lui donner la main de sa fille. Il le rencontre à la fin de l'acte I et semble réussir son tour.

Mais l'acte II débute ensuite avec l'entrée en scène de Cassandre, la maîtresse d'Oronte, déguisée également en Oronte afin de rendre le mariage de son aimé avec Caliste impossible. Caliste, qui l'accueille la première, tombe immédiatement sous le charme de ce second Oronte mais lui apprend que quelqu'un s'est déjà fait passer pour lui auprès de son père. Cassandre / Oronte est alors persuadée de l'hypocrisie d'Oronte. Enfin, surgit le véritable Oronte qui croise Cassandre et croit avoir rêvé de

sa bien-aimée. Il se prépare à entrer dans la demeure de Caliste mais on le rejette en lui disant qu'il est déjà venu.

À l'acte III, Cléante se désole d'apprendre que Caliste est inconstante. Il voit alors surgir Cassandre / Oronte et le défie en duel. Cassandre lui avoue alors sa véritable identité et lui propose de continuer un peu à jouer à la comédie afin qu'ils arrivent à leur fin commune : le mariage de Caliste avec Oronte / Cléante. Devant Amidor, Cassandre se présente ainsi comme un imposteur avouant son crime et laissant sa place et la main de Caliste au véritable Oronte, qui n'est en fait autre que Cléante. Ainsi lorsque le véritable Oronte entre enfin sur scène, Amidor le chasse. Stupéfait par cet accueil, Oronte les menace alors de son épée en quittant et maudissant les lieux.

À l'acte IV, on apprend pourtant à Amidor son erreur si bien qu'il va s'excuser auprès du véritable Oronte et lui reproposer la main de sa fille. Cléante est désespéré mais Cassandre monte une autre petite comédie. Elle demande au valet d'Oronte, Philippin, d'annoncer sa mort à son maître.

Dès lors, à l'acte V, Oronte accablé par le chagrin renonce à la main de Caliste et se réconcilie avec Amidor. Philippin vient ensuite lui annoncer que la mort de Cassandre est une fausse nouvelle mais il ajoute qu'elle a décidé d'en épouser un autre et qu'il s'agit du second faux Oronte. Il va alors le défier et Cassandre ôte son masque pour lui révéler sa véritable identité. À la dernière scène Amidor cède donc et trois mariages ont lieu, celui de Cléante et de Caliste, de Cassandre et d'Oronte et enfin de la servante Lisette et du valet Philippin.

- BROSSE, *Les Songes des hommes esveille* : Le premier acte nous présente tout d'abord le personnage de Lisidor, accablé par la disparition de sa fiancée lors d'un naufrage. Cléonte partage son malheur car celle qu'il aime, Clorise, le dédaigne. Le frère de cette dernière, Clarimond, arrive alors en scène et décide de chasser cette tristesse commune ainsi que de guérir son hôte Lisidor de sa neurasthénie en lui présentant divers divertissements.

Ainsi, à partir du second acte, Clarimond érige et monte devant Lisidor trois premiers spectacles dans lesquels lui et sa sœur jouent à trois personnages aux frontières de la veille et du sommeil des événements si invraisemblables qu'ils s'accusent de rêver. Cléonte à l'acte II, le paysan Du Pont, à l'acte III, et Lucidan, à l'acte IV, sont en effet tous bernés par les supercheries du châtelain si bien qu'ils en viennent tous à douter de leur sens. À la suite de leurs déboires et de leurs illusions, Lisidor exprime sa joie et montre qu'il en ressort chaque fois moins chagriné, néanmoins il n'est toujours pas guéri.

Dès lors, au cinquième acte, Clarimond change de technique. Son quatrième spectacle est en effet présenté à Lisidor avec tout l'apparat d'un spectacle théâtral véritable alors qu'en fait, il s'agit cette fois de l'histoire de sa vraie vie et de ses amours. Tout se passe donc comme si on jouait devant lui une pièce prétendument fictive permettant finalement la réapparition réelle, dans son propre rôle, de sa fiancée disparue. Ainsi avec le tomber de rideau, les comédiens involontaires et inconscients des trois premiers spectacles, cèdent la place à un spectateur intérieur cette fois conscient d'une comédie qui n'en est pas une.

- CORNEILLE Pierre, *L'Illusion comique* : Pridamant explique à Dorante qu'il cherche son fils Clindor depuis dix ans. Afin de l'aider, celui-ci le mène dans la grotte du magicien Alcandre qui lui annonce que lorsqu'ils seront seuls, il pourra en effet lui faire voir la vie de son fils grâce à des illusions.

Au début de l'acte II, Alcandre et Pridamant regardent ainsi l'illusion du magicien grâce à laquelle ils peuvent voir les « deux fantômes vains » qui représentent Clindor et son maître Matamore. Puis ils voient aussi la belle Isabelle convoitée officiellement par Adraste et officieusement par Matamore. Mais, au moment où elle est seule avec Clindor, ils constatent que c'est à lui qu'Isabelle réaffirme son amour. Sous leurs yeux apparaît alors encore une jalouse, Lyse, la servante d'Isabelle, qui propose à Adraste de l'aider à surprendre les deux amants. À la fin de ce second acte, les deux « spectateurs » que sont Alcandre et Pridamant se retrouvent seuls sur scène et le magicien essaye de rassurer le père de Clindor sur ce qui attend son fils.

L'acte III débute sur les reproches de Géronte à sa fille qui refuse Adraste pour époux puis Géronte met dehors Matamore venu fanfaronner devant lui. Clindor entre ensuite en scène et, contre toute attente, il fait mine de séduire Lyse, la servante d'Isabelle en lui proposant de devenir son amant quand il sera marié. Lyse refuse et quitte la scène si bien que, se croyant seuls, Clindor et Isabelle échangent librement des propos d'amour. Matamore qui écoutait, dissimulé, sort alors furieux de sa cachette. Face aux menaces de Clindor, cependant, il fait finalement mine de s'effacer vis-à-vis d'Isabelle. Quant à Adraste qui a surpris le baiser entre les deux jeunes amoureux, Clindor se débarrasse encore plus radicalement de lui en le tuant d'un magistral coup d'épée. Malheureusement, Clindor est finalement arrêté par les domestiques de Géronte si bien qu'à la fin de l'acte on voit Pridamant de nouveau se désoler du sort de son fils.

Quatre jours plus tard, à l'acte IV, Isabelle, toute aussi désespérée, se jure de mourir dès que son amant Clindor sera exécuté. Lyse vient cependant lui dire qu'elle va sauver Clindor en séduisant le geôlier de la prison. Et en effet, lorsque, dans sa prison, Clindor se désole de sa prochaine exécution, il découvre que les bourreaux ne sont autres qu'Isabelle et Lyse qui sont là pour le faire évader. Pridamant est soulagé et Alcandre lui explique alors qu'il va maintenant voir son fils deux ans plus tard.

À l'acte V, Alcandre commence à demander à Pridamant de rester à l'écart malgré son éblouissement lorsque les jeunes héros arrivent en scène complètement métamorphosés. Isabelle paraît dans des habits de princesse et raconte à Lyse que Clindor, son « perfide époux », a rendez-vous avec la princesse Rosine. Clindor arrive, prend Isabelle pour Rosine et lui déclare en effet son amour par mégarde. Isabelle s'en prend alors à lui, elle lui reproche ses infidélités et le menace de suicide. Clindor lui annonce qu'il renonce à Rosine et lui en donne la preuve en lui résistant sous les yeux d'Isabelle, cachée. Mais soudain, les hommes de main du prince Florilame surviennent, ils tuent Rosine et Clindor et amènent Isabelle auprès du prince qui est en réalité amoureux d'elle. Pridamant est effondré si bien qu'Alcandre finit par lever un rideau pour lui montrer son fils et les autres personnages, bien vivants, en train de se partager de l'argent. C'est que Clindor et ses amis sont en fait devenus des comédiens qui viennent d'interpréter le dernier acte d'une tragédie. La pièce se termine donc sur l'apologie du théâtre et du métier de comédien fait par Alcandre à Pridamant pour l'assurer du bon choix de son fils.

- CLAUDEL Paul, *L'Ours et la Lune* : Au lever de rideau, on voit un prisonnier de guerre délirer dans l'infirmerie d'un camp d'Allemagne du Nord. Puis, La Reine des Songes qu'est la Lune entre en scène et lui envoie un rêve promettant de l'emmener dans le monde de ses proches.

La scène se rétrécit et apparaît alors un théâtre de marionnettes où se matérialise le rêve du prisonnier. Le personnage central de celui-ci est un aviateur français qui a

perdu les jambes au combat si bien que, comme le prisonnier de la pièce-cadre, il est sur un lit d'hôpital où il rêve également. Il reçoit d'abord la visite de l'Ours, de Rhabilleur et de la Lune. Malgré l'existence d'une jeune ouvrière Rhodô, qui éprouve de la sympathie pour l'Aviateur et qui s'occupe avec dévouement de ses enfants, l'Ours et le Rhabilleur veulent établir et nouer un amour platonique entre leur amie la Lune et l'Aviateur. Dans cette petite scène marionnettique du rêve du prisonnier, et dans le plan de ces premiers personnages, s'introduit alors le plan de la réalité théâtrale avec l'arrivée du personnage du chœur qui se présente ainsi : « Je suis le chœur. C'est moi qui suis chargé d'escorter cette pièce intéressante et de veiller à ce qu'elle aille jusqu'au bout, et de donner un petit coup de main de temps en temps¹ ». À coups « d'isolateur », ce dernier personnage, aide alors ses compères dans leurs rôles d'entremetteurs amoureux. Néanmoins, l'Ours qui est à la fois un jouet, un esprit, un banquier et, même pour finir, un arrivant de la constellation de la Grande Ourse capitule finalement devant Rhodô. Il lui remet alors un symbolique diamant, appartenant à l'Aviateur et à son enfant, qui s'avère d'ailleurs être, depuis le début, le véritable petit protégé de la Lune. Le diamant se dissout et se transforme alors en lumière éternelle, en étoile qui guidera et veillera toujours sur le petit.

Enfin, des signes avant-coureurs de l'aube ainsi que du retour à la réalité et au réveil du prisonnier font fuir tous les personnages du rêve dans le ciel. L'Aviateur amputé prolonge un dernier temps son rêve personnel, en volant au milieu de ses compères à l'aide d'une merveilleuse machine. Mais l'Aurore finit par réveiller le prisonnier de guerre et par nous ramener à la réalité. Du moins est-ce ce que l'on croit, un court moment, car dès que le prisonnier se met à parler, on comprend clairement que lui et l'Aviateur ne font finalement qu'un et que le jour nouveau commence, de façon novatrice, avec la réalité et le rêve mêlés.

- COCTEAU Jean, *L'Impromptu du Palais-Royal* : On entend en sourdine le menuet du *Bourgeois Gentilhomme*. Devant le rideau du théâtre, un marquis surgit et termine de se vêtir tout en demandant au public de prendre patience. Il leur annonce alors qu'il est comédien et que l'auteur laisse carte libre à sa troupe pour improviser *L'Impromptu* qu'ils vont voir. Puis il se contredit et avance que lui et les autres comédiens ne font en fait ici que réciter strictement le texte de l'auteur qui va leur jouer ainsi sans cesse des tours. Une spectatrice intervient ensuite pour corriger sa prononciation et nous annoncer qu'elle n'est qu'un faux public, un double de la salle. On entend enfin frapper les trois coups et le rideau se lève.

Le premier Marquis rejoint alors deux autres marquis et un Duc, indignés du fait que le Roi invite M. Molière à sa table. Le Duc décide de s'en plaindre auprès du Roi lorsqu'une Marquise entre en scène et annonce qu'elle a souhaité intervenir maintenant dans *L'Impromptu* pour apprendre à ces Marquis qu'elle a échoué à faire changer d'avis le Roi et que M. Molière arrive de suite. Mais c'est d'abord la fausse spectatrice qui entre en scène pour leur exprimer son soutien. Puis, le régisseur fait enfin entrer en scène le dramaturge sous le nom de Monsieur Poquelin. Molière est offusqué et décide de recommencer son entrée sous son nom de plume et de scène, Molière. Ceci fait, Molière indique aux Marquis, à l'aide de la spectatrice, qu'ils ont mal disposé les chaises puisqu'ils tournent à moitié le dos au public. Le ton monte mais le régisseur interrompt leur querelle en annonçant l'entrée en scène du « Roué ».

¹ Claudel, *L'Ours et la Lune*, op.cit., p. 21.

Insatisfait de sa prononciation, le Roi convoque le lendemain le régisseur dans son bureau d'administrateur du théâtre. Puis ils se mettent à jouer la scène du souper dans laquelle le Roi ordonne au Duc d'endosser le rôle de son goûteur. Devant sa peur, les Marquis s'amuse beaucoup et applaudissent la scénette. Indisposé par leur réaction, le Roi / administrateur les congédie à leur tour en les convoquant le lendemain dans son bureau. Puis, il demande au public de se taire et reprend son jeu en incitant Molière à renoncer au *Tartuffe*. Mais il s'interrompt de nouveau en surprenant un jeune seigneur nommé Saint-Simon et une comédienne Sthéno qui les écoutent. Celle-ci vient alors se plaindre auprès de lui des rôles que l'on lui refuse désormais à cause de son âge avancé et demander un emploi lui correspondant. Le Roi / administrateur la congédie, demande à Saint-Simon de rester pour prendre des notes et les convoquent aussi tous deux dans son bureau le lendemain. La fausse spectatrice se lève et déclame alors quelques vers qui provoquent l'égarement complet du Roi / administrateur, ne distinguant plus ce qu'il représente et ce qu'il est. Molière propose alors de lui jouer avec le Duc la scène du sonnet d'Oronte du *Misanthrope* pour l'aider à retrouver de la distance envers la fiction. Le Roi / administrateur accepte et Molière et le Duc quittent leurs rôles pour endosser désormais ceux d'Alceste et de Philinte.

Puis une querelle entre le Duc et Saint-Simon a lieu à propos des mémoires du Roi, si bien que le Roi / administrateur les convoque tous deux le lendemain dans son bureau. Un autre comédien jouant le frère du Roi entre alors se plaindre de son rôle et est aussi convoqué le lendemain pour régler cette affaire dans son bureau.

Enfin le Roi / administrateur annonce à Molière qu'il a une surprise pour lui, un ballet de sa composition dans lequel il dansera et illustrera ainsi son nom. Mais le régisseur entre alors en scène et leur indique que le temps presse. Le Roi / administrateur invite alors Molière à remonter vite dans leur loge pour changer de costumes et pour jouer une pièce de Racine. La spectatrice se lève pour applaudir, le rideau tombe et des machinistes « soit en costumes de scène, soit en costume de ville, soit en robe de chambre² » enlèvent les meubles en saluant le public.

- GENET Jean, *Les Bonnes*, Le rideau se lève sur la révolte meurtrière d'une bonne contre sa maîtresse quand un réveil sonne. Celle qui jouait Madame quitte alors hâtivement son costume en nous signalant ainsi que nous venons simplement d'assister à une comédie dans laquelle deux sœurs, Claire et Solange, s'amuse en fait à quitter leur réelle condition de domestiques travaillant pour une riche femme (Madame) et à simuler leur révolte.

Tout en continuant à ranger la chambre de leur maîtresse pour camoufler leur petit jeu, Claire reproche avec violence à sa sœur Solange de n'avoir pas terminé la représentation, de n'avoir pas tué Madame, et d'aimer encore réellement Monsieur, l'amant de leur maîtresse qui a abusé d'elle. Elle nous apprend aussi que pour se venger de ce dernier, elle a envoyé il y a quelques temps des lettres anonymes à la police pour qu'il soit emprisonné.

À cet instant, Monsieur les appelle justement pour les informer qu'il a été libéré et qu'il attendra son amante en ville. Claire et Solange sont effondrées face à l'échec de leur plan réel qui n'a pas non plus fonctionné. Lorsque Madame rentre à la maison, elles décident donc de la tuer pour de bon en la faisant boire du tilleul empoisonné.

² Cocteau, *L'Impromptu du Palais-Royal*, op.cit., p. 76.

Mais, malgré l'insistance de Claire, Madame s'empresse de rejoindre son amant dont elle vient d'apprendre la libération provisoire et ne boit donc pas une goutte de son tilleul.

Lors de la scène finale, Claire reprend la cérémonie initiale. Elle réendosse le rôle de Madame, et s'acharne contre sa sœur Solange qui l'incarne à nouveau, jusqu'à ce que cette dernière perde le contrôle, laisse éclater sa fureur dans une tirade spectaculaire dans laquelle elle endosse plusieurs rôles qui la magnifient, puis lui demande, désorientée, d'arrêter le jeu. Mais Claire ne l'écoute pas et poursuit son rôle de Madame jusqu'au bout. Elle demande en effet à sa sœur, Solange de reprendre un dernier temps son rôle de Claire, et de lui donner le tilleul empoisonné. En le buvant enfin d'un trait, Claire meurt réellement, dépasse leur échec en assassinant symboliquement sa maîtresse et brouille surtout à nouveau superbement les frontières entre fiction et réalité ou pièce-cadre et pièce encadrée.

- GENET Jean, *Les Nègres*, Treize comédiens noirs sont réunis dans un lieu clandestin pour répéter pour la énième fois une tragédie grotesque, une clownerie carnavalesque évoquant le Meurtre d'une Blanche. Pour cela, ils se divisent en deux groupes : des Nègres comédiens qui doivent jouer la pièce et une Cour blanche, qui assiste à leur représentation afin de les juger et de les condamner.

Au « *tiré*³ » de rideau, Archibald, l'un des Nègres s'adresse donc au véritable public et au public intérieur de la Cour des blancs pour annoncer que la pièce où son groupe de noir tue une blanche va maintenant commencer et que dans celle-ci, la théâtralité et les clichés raciaux seront exacerbés. Félicité, le négatif inversé de la Reine Blanche prend ensuite sa place de spectatrice intérieure sur la scène et la cérémonie enchâssée promise débute. Dans celle-ci, en effet, les Nègres racontent leur énième meurtre de blanche, enfument leur dernier cadavre avec des cigarettes, rejouent leur crime devant une cour dédoublée par des poupées miniature, bref, sans cesse, ils jouent à paraître ce qu'ils sont déjà et à être ce qu'ils ne sont pas, afin de mériter la réprobation des blancs tout en la dénonçant insidieusement. Car en réalité, leurs déguisements, leurs masques, leurs jeux de miroirs faisant intervenir aussi le vrai public sur scène, et enfin le duel qui s'engage entre les Reines blanche et noire, sont autant d'armes que les Nègres utilisent contre les clichés qui les possèdent et qui nous possèdent. Mais soudain leur grotesque cérémonial est interrompu par la mention d'un événement qui se déroule en hors-scène.

De fait, on apprend brusquement que simultanément à la représentation, un tribunal noir a jugé et fait exécuter un noir qui avait tué l'un des siens. Au drame joué sur la scène répond donc son reflet, un drame joué en coulisse, un drame dans le monde réel. Puis, les Nègres réendossent leur rôle et leur costume pour mener à son terme la représentation enchâssée première. Ils simulent le meurtre de tous les blancs qui retirent leurs masques et saluent. Archibald les remercie de leurs prestations et les prie de remettre de nouveau leurs masques pour sortir. Ils le font et quittent la scène en même temps que les Nègres. Seul Village et Vertu restent en scène où ils semblent réellement tenter de s'inventer une vraie vie et un véritable amour.

Mais le rideau noir du fond de la scène les interrompt, en se levant et « *tous les Nègres – ainsi que ceux qui formaient la Cour et qui sont débarrassés de leurs masques – se tiennent debout, autour d'un catafalque drapé de blanc comme celui qui était sur la scène au lever de rideau. Premières mesures du menuet de Don Juan. Se*

³ « *Le rideau est tiré. Non levé : tiré.* », écrit J. Genet, in *Les Nègres*, op.cit., p. 478.

*tenant par la main, Village et Vertu se dirigent vers eux, tournant le dos au public. Le rideau se referme*⁴ ». Encore une fois la frontière entre fiction et réalité est donc magistralement brouillée.

- GENET Jean, *Le Balcon* (version 1960) : Irma est une mère maquerelle, tenancière d'une maison d'illusion. Des clients viennent lui rendre visite et choisissent le personnage qu'ils veulent jouer pour assouvir leurs fantasmes les plus secrets. Ils sont alors dirigés vers le salon approprié avec la ou les prostituée(s) / comédienne(s) demandée(s). On voit donc tout d'abord au premier tableau, un homme jouer le rôle d'un évêque qui absout une femme ayant commis six péchés capitaux. Puis, on lui ôte son costume, la scène se déplace de gauche à droite, comme si elle s'enfonçait dans les coulisses et apparaît le décor du second tableau dans lequel on observe cette fois un homme, en tenue de Juge, lécher les pieds d'une jeune voleuse. Le scénario s'inverse ensuite et l'homme jouant le juge s'amuse alors à martyriser et à condamner la jeune femme avec l'aide du comédien Arthur jouant le bourreau. Enfin, la situation s'inverse de nouveau et le Juge en revient à supplier et lécher les pieds de la comédienne afin qu'elle lui dise qu'elle est une voleuse et qu'elle lui permette de la juger.

Le troisième tableau présente ensuite un homme attendant impatiemment une prostituée pour qu'elle joue sa jument et qu'il endosse le rôle de général. Au quatrième tableau, un petit vieux fait rejouer à une prostituée sa première déception amoureuse. Au cinquième, on assiste enfin à ce qui semble être un retour durable à la réalité puisque l'on voit Irma et Carmen faire les comptes du bordel. Tandis qu'Irma surveille ses différents salons d'illusions à l'aide d'un complexe dispositif de viseur, Carmen évoque aussi son envie de sortir du bordel pour revoir sa fille. Irma lui propose alors un nouveau rôle et se prépare pour l'arrivée du Chef de Police, Georges, dont elle a su s'amouracher pour qu'il veille à la sécurité des lieux. Comme celui-ci a néanmoins du retard, elle envoie contre son gré Arthur, un de ses employés, transi amoureux d'elle pour se renseigner. Mais, à peine est-il parti, que Georges surgit et interroge Carmen et Irma afin de savoir si un client leur a enfin demandé de réaliser un scénario fantasmagique avec la figure d'un Chef de Police. Irma lui répond que son image n'a malheureusement pas encore accédé aux liturgies du boxon et lui demande s'il souhaite maintenir la cérémonie de ce soir vu les troubles révolutionnaires qui règnent à l'extérieur du bordel. Il lui confirme que oui. Arthur rentre alors et indique que le bordel est cerné par les révoltés avant d'être tué par une balle perdue.

Au sixième tableau, on voit une ancienne prostituée du Balcon, Chantal, se dévouer pour prêter sa voix et son image aux révoltés. L'apparence, la théâtralité et le monde du bordel semblent donc regagner progressivement la réalité d'autant plus qu'au septième tableau, un nouveau personnage, l'Envoyé de la Reine, vient brouiller plus clairement encore les frontières entre intérieur et extérieur et pièces encadrées et pièce-cadre en assurant qu'on doit remplacer la véritable Reine et en proposant ce poste à la Reine du bordel qu'est Madame Irma ! Prise par surprise, elle accepte néanmoins assez rapidement si bien qu'au huitième tableau, on voit que ses clients sont dans l'obligation de tenir leur rôle de puissants dans la réalité en allant parader sur son balcon pour dire qu'eux, Reine, Évêque, Juge, Général vont bien. Chantal en revanche est tuée.

Le neuvième tableau et dernier s'ouvre de nouveau sur la chambre d'Irma. Tandis que des photographes immortalisent les anciens clients dans leur costume de scène

⁴J. Genet, *Le Balcon*, *op.cit.* p. 542.

devenu vêtement quotidien, l'angoisse prend ces derniers. Ils craignent qu'on les reconnaisse et sont moins heureux de jouer leur propre rôle. Ils ne veulent pas jouer, ils veulent être les vraies Figures ! Le Chef de Police surgit alors tout aussi préoccupé et redemande si quelqu'un a demandé à incarner son image dans le bordel. On lui répond que non et il avance alors qu'on lui a conseillé d'apparaître sous la forme d'un phallus géant. Mais Carmen surgit et interrompt tout ceci, comme s'il ne s'agissait que d'une énième représentation. Elle apprend alors à Irma que la Figure du Chef de Police a enfin été demandée et qu'elle est entrée dans la nomenclature du bordel. Tous les personnages se mettent alors à observer par la lucarne une ultime représentation enchâssée dans laquelle un homme demande à jouer un Chef de Police adulé par tout un peuple qui lui construit un magnifique tombeau. Confondant la fiction et la réalité, cet homme refuse de partir et bouleverse le scénario en faisant le geste de se châtrer sur scène. Malgré le sang répandu, le Chef de Police, heureux, quitte la scène et Irma libère les autres comédiens de leur rôle afin de fermer son bordel et de le rouvrir le lendemain.

- GOUGENOT Le Sieur de, *La Comédie des comédiens* : L'action commence par une longue querelle entre acteurs où l'on apprend qu'une troupe doit trouver un jeune comédien pour représenter Amour et parvenir ainsi à représenter sur la scène une figure raccourcie mais complète du monde et de ses actions. Une fois les qualités du bon acteur énumérées et la vertu didactique du théâtre rappelée, l'acte II débute avec les contestations des acteurs Turlupin et Guillaume qui décrètent ne vouloir jouer dans la comédie à venir que s'ils endossent les rôles de gentilshommes.

Débute alors enfin à l'acte III la comédie enchâssée intitulée *La Courtisane*. Ses trois actes qui occupent également tout l'acte IV et l'acte V présentent une intrigue amoureuse sans aucun lien avec l'intrigue principale. Ainsi la pièce-cadre se termine finalement sur la fin de la pièce intérieure où la jeune courtisane Caliste, ayant découvert son rang de naissance et son frère, conclut comme lui un mariage heureux.

- GIRAUDOUX Jean, *L'Impromptu de Paris* : Au lever de rideau, le spectateur découvre le plateau du théâtre de l'Athénée, encombré des décors de pièces récemment jouées. Des personnages entrent ensuite en scène et on découvre qu'il s'agit des comédiens eux-mêmes, c'est-à-dire des membres de la troupe de Jovet qui répètent à l'Athénée, un après-midi de 1937.

Alors qu'ils s'échauffent et se rassemblent progressivement en échangeant par jeu quelques répliques de *L'Impromptu de Versailles* de Molière, Robineau, un député passionné par le théâtre, fait irruption sur scène. Ayant à décider de l'usage et de la distribution d'une subvention étatique de cent millions destinée à aider l'activité dramatique, il demande à Jovet de l'aider en lui « *expliqu[ant] le théâtre* » en un quart d'heure. Jovet commence alors par lui raconter un de ses rêves dans lequel les critiques se cotisaient pour couvrir les déficits du théâtre. Puis, il répond à ceux qui l'insultent et insultent Giraudoux en qualifiant ses pièces de « *littéraires* ». Jovet poursuit cet échange tant cocasse que théorique et sérieux en justifiant ensuite son goût prononcé pour le succès, sans lequel les comédiens sont des pantins et les auteurs des fantômes. Enfin, il conclut « *comme au théâtre* » en apostrophant l'État en la personne de Robineau, que les machinistes ont élevé dans les airs au moyen d'une « *gloire* ». Il lui demande alors simplement de reconnaître la dignité et l'utilité du

théâtre: « *un peuple n'a une vie réelle grande que s'il a une vie irréelle puissante*⁵ », ce que ce brave Robineau fait, bien entendu immédiatement, en rendant un ultime hommage à Molière.

- IONESCO Eugène, *Les Chaises*, présente un couple de vieillards qui vit isolé dans une maison située au cœur d'une île. Pour rythmer leur solitude et leur amour désuet, ces deux personnages de 94 et 95 ans, jouent non seulement à ressasser des histoires ou à endosser de puérils jeux de rôles mais aussi, et surtout, à organiser une grande cérémonie dans laquelle l'un d'entre eux, le vieil homme, doit révéler à l'humanité un message universel.

Pour cela, ils s'amusent d'abord à réunir d'imaginaires invités venus du monde entier. Depuis leurs premiers amours jusqu'à l'empereur en personne, ils convoquent ainsi des personnalités chimériques de tout ordre. Et tels des fantômes, invisibles pour les spectateurs, ils arrivent de plus en plus rapidement et s'assoient sur des chaises bien visibles qui envahissent progressivement l'espace scénique jusqu'à le saturer. Puis, lorsque leur petite scène est totalement encombrée de chaises vides au point que les vieux y sont enlisés et comme bloqués dans un immobile naufrage, un Orateur apparaît alors. Soulagé, le couple se retire finalement en simulant (ou non) un double suicide et en laissant soin à l'Orateur de délivrer leur pensée pour éclairer l'humanité. Mais, comble de l'ironie, lorsque l'Orateur ouvre la bouche, il n'en sort que râles et sons gutturaux, car il est en fait sourd-muet.

Quand il quitte la scène, des bruits issus du public invisible se font entendre en renversant ainsi une ultime fois toutes les hiérarchies et frontières entre fiction et réalité. Les deux vieux n'étaient peut-être pas plus réels que leur comédie et leur foule imaginaire. Peut-être n'étaient-ils là que pour signifier le vide et lui donner son indispensable contour, la densité de son absence.

- IONESCO Eugène, *L'Impromptu de l'Alma ou le Caméléon du berger*, Au lever de rideau, on voit l'auteur dramatique Ionesco dormir au beau milieu de ses livres et de ses manuscrits. Puis, il reçoit la visite d'un docteur, Bartholoméus I, qui vient chercher sa nouvelle pièce car un théâtre veut la mettre en scène. Ionesco commence alors par lui dire que la pièce intitulée *Le Caméléon du berger* n'est pas encore achevée mais affirme ensuite que la majeure partie serait finie. Bartholoméus I l'invite donc à lire sa pièce pour se faire une opinion sur le sujet et ce que Ionesco commence à lire est le début de *L'Impromptu de l'Alma* : Ionesco dort sur son bureau, Bartholoméus I sonne, frappe et l'appelle pour se renseigner sur sa nouvelle pièce. La nouvelle pièce de Ionesco et la réalité fictive de la pièce-cadre semblent donc mot à mot identiques jusqu'au moment où un deuxième Bartholoméus se fait remarquer en sonnant à la porte.

Ionesco le fait entrer, lui fait prendre place et tout le début recommence à apparaître de nouveau puisqu'il lui improvise encore une lecture de la pièce soit disant intitulée *Le Caméléon du Berger* renvoyant finalement au début de *L'Impromptu de l'Alma*.

Peu après, Bartholoméus III s'annonce à la porte et, après avoir salué tout le monde, comme les deux autres, il se renseigne également sur le progrès de la nouvelle pièce. Ionesco recommence alors encore une fois à lire le début, tout en soulignant ironiquement son effort d'éviter les répétitions quand quelqu'un frappe de nouveau à la porte.

⁵ J. Giraudoux, *L'Impromptu de Paris*, op.cit., p.703.

Bartholoméus I diagnostique qu'il s'agit ici d'un cercle vicieux que Ionesco peut dépasser s'il n'ouvre pas la porte si bien que les deux autres spectateurs intérieurs qu'étaient les Bartholoméus II et III se mettent à leur tour à philosopher sur des cercles vicieux et à se quereller sur leur définition de la théâtralité. Au début de leur discussion, Ionesco peut encore s'exprimer librement mais ensuite, par un jeu de faux apartés et de ridicules conciliabules, les trois docteurs l'intimident et le réduisent à un simple spectateur / élève que malgré leurs désaccords, ils ont décidé d'éduquer ensemble.

Après avoir longuement insisté sur la mission didactique et instructive du théâtre, les Bartholoméus enseignent en effet à Ionesco la théâtrologie, la costumologie, historicisation et décorologie et la spectato-psychologie. Ionesco leur rappelle qu'il faut du public pour le théâtre et qu'il veut faire entrer Marie, sa femme de ménage, qui attend depuis assez longtemps devant la porte, mais avant que Marie ne puisse entrer, les Bartholoméus décident de préparer la scène d'après les théories brechtiennes. Ils fixent alors des écriteaux, qui indiquent l'action (éducation d'un auteur) ou qui signalent que les objets ne sont pas réels (fausse table) et demandent à Ionesco de changer ses vêtements et de porter un masque d'âne et un écriteau indiquant « âne savant » car il doit se distancier de lui-même et se critiquer. Enfin, Marie, la femme de ménage entre et met fin à cette expérience absurde en donnant à Ionesco des gifles pour le ramener à la raison et en mettant les docteurs dehors.

Ionesco, seul, annonce que la pièce est close puis fait saluer les personnages de la pièce enchâssée afin de nous faire croire que nous sommes revenus au niveau diégétique de la pièce-cadre. Mais soudain il adopte un ton didactique et se met lui-même à donner des leçons en faisant une apologie de son théâtre si bien que les personnages de la pièce enchâssée que sont les docteurs recommencent à le critiquer tandis que Marie lui réenfile un costume de scène suggérant que nous n'avons toujours pas quitté la pièce enchâssée. Confus, Ionesco finit alors par s'excuser et à composer avec son retour à la réalité en expliquant que son action était unique et qu'il ne s'agissait en fait peut-être moins d'une règle que d'une simple manifestation de son entière liberté.

- IONESCO Eugène, *La Soif et la Faim*, Cette pièce est composée de quatre épisodes. Dans le premier, on voit que Jean, hanté par ses souvenirs, étouffe dans le rez-de-chaussée humide d'une maison qui lui donne l'impression de s'enfoncer. Malgré tous les efforts de sa femme, Marie-Madeleine, pour le ramener à la joie et au présent, il décide de la quitter, d'oublier son amour et de partir de ce foyer humide. Sa femme se retrouve ainsi seule et accablée jusqu'à ce que lui apparaisse une vision mystique dans laquelle elle voit un jardin merveilleux avec une échelle d'argent.

Au second épisode, on retrouve Jean en train de chercher sa femme puis de l'attendre devant un lieu suggérant le Paradis. Ne la voyant pas, il s'en va à nouveau et rejoint alors un lieu touristique qu'une femme lui fait ensuite visiter lors du troisième épisode. Mais ne trouvant toujours pas le bonheur, Jean repart jusqu'à ce qu'il arrive à un monastère / caserne / prison dans lequel va se dérouler le dernier épisode de sa quête. Là, le frère Tarabas et ses moines étranges l'accueillent à bras ouverts et lui proposent de le divertir à l'aide d'un spectacle distrayant. Jean et les moines assistent alors à une curieuse pièce, une sorte de messe noire dans laquelle le Frère Tarabas tente de désintoxiquer les êtres de leur goût pour la liberté. Petit à petit, on constate que Jean en vient à participer au théâtre et à prononcer les mêmes répliques que les deux acteurs qui sont enfermés dans des cages. Lorsque la représentation s'achève et

que Jean souhaite quitter ce lieu, on l'informe d'ailleurs qu'il est condamné à y rester un moment afin de servir leur repas à ses acolytes que sont les moines. Le rideau tombe donc sur l'image de Jean en serveur aliéné voyant apparaître dans le lointain des cages où sa femme et sa fille, Marthe devenue grande l'attendent désespérément. La fin de la pièce est donc marquée par sa prise de conscience de son bonheur originel perdu et de la vanité de son errance.

- IONESCO Eugène, *Macbett*, Les comtes de Glamiss et de Candor se rebellent contre le souverain Duncan leur vole régulièrement des vivres des hommes et des femmes. À l'issue du conflit, Glamiss réussit à s'échapper mais Candor est capturé alors que. Pour récompenser ses soldats Macbett et Banco, Duncan offre alors au premier titre de Candor à et promet au second celui de Glamiss dès que ce dernier sera capturé.

Viennent ensuite les festivités et un banquet où tous les opposants sont guillotins. Lady Duncan observe, détachée, ce spectacle et commence à courtiser Macbett. Glamiss étant mort, Duncan refuse de donner son titre à Banco et le donne à Macbett. Des sorcières apparaissent alors et annoncent au cours d'une étrange cérémonie que Macbett sera roi et recevra le titre de Glamiss. Elles prédisent ensuite aussi à Banco qu'il donnera naissance à une lignée de rois. Puis, ces deux sorcières se transforment en Lady Duncan et sa servante devant Macbett. La nouvelle Lady Duncan offre alors un poignard à Macbett pour éliminer Duncan.

Macbett et Banco commencent à se rebeller à leur tour et reprennent presque le même dialogue qu'ont eu Candor et Glamiss au début de la pièce. Puis Lady Duncan, Macbett et Banco se décident à tuer Duncan à la fin de la grotesque cérémonie intérieure où Duncan soigne des malades du royaume.

Macbett épouse ensuite Lady Macbett et tue Banco pour trahison tandis que Lady Duncan et sa servante se transforment à nouveau en sorcières.

Enfin, au cours du banquet célébrant le pouvoir de Macbett les spectres de Banco puis celui de Duncan apparaissent devant toute l'assemblée. La véritable Lady Duncan qui avait été enfermée tout le temps où les sorcières étaient là, réapparaît en reniant tout ce que son « double » a fait. Macol, le fils adoptif de Duncan et fils biologique de Banco ainsi que d'une gazelle transformée en femme par une sorcière, tue Macbett.

La pièce se termine par une tirade de Macol, seul, qui annonce que son règne sera pire que celui de Macbett.

- MANET Eduardo, *Les Nonnes* : La pièce a lieu à Haïti, en 1804, au moment d'une révolte noire. Trois malfrats déguisés en nonnes sont réfugiés dans une sorte de catacombe primitive ou de cave abandonnée où seule se trouve une figure de Christ crucifié. La Mère supérieure y attire une aristocrate espagnole, La Señora, en l'effrayant avec des histoires de révolution imminente et en lui promettant qu'elles l'aideront à s'échapper saine et sauve de l'île. Chacune d'entre elles jouent ainsi auprès d'elle son rôle de sœur prévenante et protectrice quand soudain Sœur Angela la tue et ils / elles lui dérobent ses biens. Ayant obtenu ce qu'elles voulaient, les nonnes songent déjà à leur départ et à leur future vie de luxe lorsque soudain leur comédie machiavélique se retourne contre elles.

Ne distinguant plus vraiment la réalité de leur fiction, les malfrats croient en effet entendre des tambours vaudous marquant le début d'une véritable révolution noire. Ils se mettent alors à creuser des tunnels pour s'échapper. Puis, ils décident de creuser aussi pour déterrer le corps de la Señora afin de préparer et parer son cadavre comme

une madone de procession ou une relique. Tout en la manipulant comme un pantin, ils préparent ainsi différents scénarios pour expliquer et se justifier de la mort de la Señora, variant en fonction de l'identité des vainqueurs de la révolution. Mais la sœur Inés se rebelle de ce traitement infligé au corps de la Señora et en vient à attaquer ses compères avec un couteau si bien que La Mère Supérieure finit par la tuer. Puis, alors que la Mère Supérieure avoue à Angela qu'elle a inventé les bruits de l'extérieur, elle finit par succomber elle-même à sa propre illusion de révolution et se remet alors à creuser frénétiquement. Au tomber de rideau, une didascalie indique finalement que la barricade qu'ils avaient placée devant la porte extérieure menace bien de céder et le soin de conclure est laissé aux spectateurs.

- MANET Édouardo, *Lady Strass* : Afin d'échapper au mauvais temps, deux personnages, Manuel et Bertrand pénètrent par effraction dans une maison abandonnée ressemblant fort à un théâtre. Dès qu'ils sont entrés, un mécanisme de trappes se déclenche et les y enferme. Puis une voix leur ordonne en trois langues de rester immobiles. Le rideau d'un « balcon » s'ouvre alors, et on voit apparaître Mrs. Éliane Parkington-Simpson, assise sur une sorte de trône, en tenue de cheval, une carabine à la main, pointée vers les deux hommes. Manuel et Bertrand parviennent néanmoins à gagner un peu la confiance de cette femme en lui faisant croire qu'ils sont venus chercher de l'aide auprès d'elle parce qu'elle représente l'ordre de l'ancien empire britannique et qu'ils en ont assez des changements de gouvernements. Éliane leur donne alors des vêtements style 1900 et leur propose à manger. Pendant qu'elle va chercher à manger, ils décident d'essayer de lui extorquer ce qu'ils peuvent avant de partir et de passer la frontière. Mais un gong retentit, un rideau s'ouvre et sur une minuscule scène décorée par une petite table, trois chaises, une horloge sur pieds, un piédestal avec un vase et des fleurs artificielles, Éliane apparaît soudain en robe d'été style créole 1900-1910 et sert le thé. Sidérés, Bertrand et Manuel montent sur la petite scène où la nouvelle Éliane incarnant Lady Strass leur attribue de nouveaux noms. Puis, Bertrand, inquiet de toute cette mascarade et impatient, tente désespérément de sortir, tandis que Manuel l'observe en établissant tranquillement une complicité sensuelle avec Lady Strass. Soudain, Éliane / Lady Strass tire à plusieurs reprises sur Bertrand. Manuel l'arrête. Elle considère alors qu'elle a abîmé le costume de Bertrand et lui dit : « Ne vous inquiétez pas. J'en ai d'autres. Celui-ci avait été utilisé par feu Monsieur Simpson pour jouer « *The importance of being earnest* » d'Oscar Wilde. À l'époque, nous étions fous de théâtre⁶. »

Dans le second volet de la pièce, Éliane / Lady Strass décide de faire une grande fête comme au temps de son mari. Elle fait danser le charleston à Bertrand tandis que Manuel regarde le spectacle au balcon en buvant et fumant. Puis parée de superbes bijoux, Éliane se met à réciter devant les deux hommes « La Belle Dame sans merci » de John Keats. Manuel, qui n'a pas oublié son objectif premier, lui saute alors dessus pour lui dérober ses bijoux. Mais, elle lui tire dessus en lui déclarant que ce sont des faux. À l'aide d'un revolver, Manuel la menace ensuite à son tour et au nom de tous ses ancêtres indigènes et du mal qu'ils ont subi, il lui demande de lui céder tous ses biens. Éliane refuse, prête à mourir, puis elle leur propose néanmoins, un travail, « un jeu » qui leur permettra d'obtenir deux mille dollars chacun et la clef pour sortir. Le troisième volet est donc constitué d'une autre intrapiece où Lady Strass fait revivre ses maris grâce à ses prisonniers. Bertrand et Manuel jouent devant elle,

⁶ É. Manet, *Lady Strass*, op.cit., p.17.

successivement et pour son plus grand plaisir, l'histoire de son premier mari ayant tué son amant, un poète indigène, puis son second mari qui ne supporte plus son autre amant, Hans le SS et enfin ce dernier qui souhaite parler à ce mari afin de lui proposer des affaires frauduleuses. Une fois la représentation terminée et le salut effectué, Bertrand réclame la somme qui leur est due. Mais Manuel surgit et dénonce l'imposture d'Éliane. Il a découvert qu'elle n'avait pas d'argent et que par le passé elle avait livré Hans à la police. Confondant son rôle de nazi avec la réalité, Manuel cherche alors à en savoir plus et Éliane / Lady Strass leur explique alors que Hans avait tué son mari qui avait découvert son arnaque et qu'il s'était ensuite enfui avec ses bijoux en l'abandonnant.

Une fois ce récit achevé, Manuel décide alors de partir mais c'est Bertrand qui refuse cette fois car il ne veut pas laisser Lady Strass effondrée et pense qu'ils peuvent rester confortablement ici. Le rideau tombe sur leur querelle alors que Lady Strass jette théâtralement des fleurs autour d'elle.

- MANET Édouardo, *Un balcon sur les Andes* : L'action commence à Paris en 1848. Croyant à tort que la révolution a triomphé, les acteurs Blaise et Tarassin présentent devant un public composé d'acteurs et de poupées une farce pro-libertaire. Ils sont alors emprisonnés. Ils parviennent néanmoins à s'échapper et se rendent en Amérique du Sud. Au Pérou, ils reprennent leur métier et leur répertoire avec succès si bien que leur troupe de comédiens prospère. Ils y ajoutent donc un talentueux autochtone, commencent à apprendre l'espagnol et trouvent de nouvelles techniques capitalistes pour augmenter leurs gains. Mais à cause du contenu subversif de leurs pièces, leur troupe doit toujours fuir les autorités qui le condamnent et qui leur confisquent parfois leur matériel et leurs biens. Finalement, la troupe tombe dans les mains du General Palomares, un dictateur francophile passionné du dix-septième siècle qui tente de contrôler la région et est en conflit guerrier permanent avec le Paraguay, le Brésil, l'Argentine, ainsi que les guérilleros indigènes.

Tarassin s'adapte aisément au style de vie luxueux de Palomares et le sert avec plaisir, mais Blaise préfère, lui, les quitter et rejoindre les révolutionnaires. Palomares est ensuite assassiné par le Colonel Zaldivar qui est ensuite assassiné par Gutierrez, lui-même assassiné par Ramiro. Tarassin les sert à tour de rôle et, grâce à sa position politique, il parvient à sauver ses amis Blaise et Jacques lors des massacres des groupes de guérilleros parmi lesquels ils vivaient. Dans la scène finale, le général Ramiro accepte le soutien des États-Unis et Tarassin, désormais lui-même Colonel, convoite sa place.

Le lion de la MGM apparaît alors sur un écran. Versailles a été remplacé par Hollywood et l'impérialisme politique et culturel s'est déplacé du continent européen au continent américain, mais la danse des coups d'état et de l'aspiration au pouvoir, elle ne change pas.

- MOLIÈRE, *Les Fâcheux* : La toile se lève et Molière vient dire au Roi que la comédie ne peut avoir lieu. Pourtant, soudain, débute un prologue musical dans lequel une Naïade sort des eaux et où paraît, à sa suite, toute une série de danseurs costumés en dryades, faunes et satyres. Lorsque ces personnages se retirent, surgit Éraste qui se plaint à son valet La Montagne des fâcheux qui l'importunent sans cesse. Il lui raconte en effet comment l'un d'entre eux lui a gâché une représentation théâtrale ainsi qu'un dîner la veille au soir ou comment le tuteur de la belle Orphise le dérange en l'empêchant de lui faire la Cour. Puis, en se rendant justement à un rendez-vous qu'il a

convenu avec la belle Orphise, Éraste la voit au bras d'un autre homme Alcidor et demande alors à son valet de les suivre. Surgit alors un autre fâcheux, Lysandre, qui tente en vain de faire danser Éraste. Puis Orphise entre en scène et explique à Éraste qu'Alcidor n'était qu'un fâcheux supplémentaire dont elle tentait de se débarrasser. Leur entretien est néanmoins interrompu par l'arrivée d'un nouveau fâcheux nommé Alcandre puis par des curieux et des musiciens qui obligent Éraste à se retirer tout en terminant le premier acte par un ballet.

Au second acte, Éraste est cette fois contraint d'écouter les lamentations du fâcheux Alcippe sur son malheur au jeu. La Montagne revient alors et lui indique qu'Orphise lui demande de l'attendre ici. Éraste décide d'en profiter pour lui composer quelques vers mais Climène et Orante arrivent et lui demandent de juger l'un de leurs différends. Orphise, en arrivant, le voit donc occupé à ces causeries et décide, vexée, de s'en aller. Éraste va pour la retenir mais il en est empêché par Dorante qui souhaite lui raconter une partie de chasse. Une fois son récit fait, Éraste s'apprête à repartir à la recherche d'Orphise quand des joueurs de boules l'arrêtent pour mesurer un coup dont ils sont en dispute. Éraste s'en débarrasse en les laissant esquisser les premiers pas de danse du second ballet de la pièce et fait de même avec des petits frondeurs, des savetiers et leurs familles et enfin un jardinier, tous venus le consulter.

Au terme de cette danse, débute le troisième acte. On apprend alors que Damis, le tuteur d'Orphise, refuse son union avec Éraste mais qu'Orphise a tout de même accordé à ce dernier un entretien secret. Éraste s'apprête d'ailleurs à s'y rendre quand Caritès, Ormin et Filinte viennent lui demander respectivement de donner un de ses placets au Roi, de lui transmettre un avis et de devenir son protecteur. Il les chasse tous et sauve dans le même coup Damis d'un piège mortel dans lequel ce dernier cherchait lui-même à le prendre. Pour le remercier, Damis consent enfin à son union avec Orphise. Ils s'apprêtent donc à célébrer le mariage quand d'ultimes fâcheux masqués surgissent à nouveau. Éraste les fait tous chasser et débute alors enfin le dernier ballet dans lequel quatre bergers et une bergère ferme plaisamment le divertissement.

- **MOLIÈRE, *L'Impromptu de Versailles*** : Molière, directeur de troupe et metteur en scène ainsi qu'acteur, dirige la répétition de l'une de ses pièces qui doit être jouée dans quelques heures devant le Roi. Ses acteurs sont mécontents car ils n'ont pas eu assez de temps pour apprendre leurs rôles. Ils reprochent donc à Molière de n'avoir pas fait plutôt une parodie des acteurs de l'Hôtel de Bourgogne, qui les avaient critiqués. Molière invoque alors ses obligations de chef de troupe et s'amuse néanmoins un temps devant eux à en caricaturer quelques-uns, avant de vouloir reprendre la répétition et de guider ses acteurs. Mais un fâcheux vient ensuite imposer sa présence et recule encore son projet. Enfin, lorsque celui-ci accepte de s'en aller en disant qu'il va prévenir le Roi que la troupe est prête à jouer, la répétition enchâssée à proprement parler débute.

Au début de la scène deux, on voit donc Molière et La Grange jouer deux marquis, chacun estimant que c'est l'autre qui a été visé dans *La Critique de L'École des femmes*. Puis, ils prennent à témoin un tiers, dénommé Brécourt, qui tient le rôle d'un raisonneur. M^{lle} Du Parc et M^{lle} Molière enchaînent en endossant quant à elles caricaturalement les rôles d'une prude et une femme d'esprit satirique. Enfin, Du Croisy tient l'emploi d'un poète jaloux et M^{lle} de Brie, d'une coquette. Mais les acteurs interrompent encore la répétition en affirmant que Molière devrait être plus

incisif dans sa réponse à ses adversaires et en répétant qu'ils ne sauraient jouer leurs rôles en aussi peu de temps. Lorsqu'on annonce que le Roi est arrivé, qu'il demande à les voir jouer, l'affolement gagne alors naturellement toute la troupe. Heureusement, au tomber de rideau, un dernier messenger surgit et leur annonce qu'ayant appris leur embarras, le Roi leur accorde un répit.

- **MOLIÈRE, *Le Bourgeois Gentilhomme*** : Pendant la symphonie d'ouverture, on voit un élève composer un air de sérénade. Puis entrent un maître de musique et un maître à danser qui se félicitent d'avoir le bourgeois parisien Monsieur Jourdain comme élève car malgré qu'il ne sache rien, il paye bien. Monsieur Jourdain entre alors en scène et demande à voir ce que les deux maîtres lui ont préparé. Le maître de musique lui présente alors l'air de son élève mais M. Jourdain trouve la chanson lugubre et chante lui-même une chanson légère. Les deux maîtres complimentent hypocritement M. Jourdain et chacun lui assure que son art est indispensable à la bonne marche de l'État. Puis, des musiciens sont appelés et exécutent ensuite un dialogue en musique pour M. Jourdain qui trouve cela bien troussé. Arrivent alors encore quatre danseurs qui terminent ce premier acte en exécutant la danse imaginée par le maître à danser de M. Jourdain.

À l'acte II, M. Jourdain trouve que les danseurs se trémoussent bien. Le maître de musique lui affirme que lorsque la musique et la danse seront mêlées, ce sera du plus bel effet tandis que le maître à danser lui assure que la personne de qualité qu'il a invitée ce soir à dîner le soir sera satisfaite. M. Jourdain lui demande qu'il lui apprenne à faire la révérence pour cette dame de qualité qui doit venir dîner et qui n'est autre que la marquise Dorimène. Il débute sa leçon quand soudain, un laquais annonce l'arrivée d'un maître d'armes qui enseigne à M. Jourdain l'art du maniement de l'épée. Le maître d'armes affirme alors que son art l'emporte sur tous les autres, dont la musique et la danse si bien qu'une violente dispute éclate alors entre les trois maîtres de M. Jourdain. Un maître de philosophie, employé également par M. Jourdain, fait alors son entrée et tente de les calmer en affirmant qu'un homme sage doit être au-dessus de toutes les injures et qu'il doit y répondre avec la modération et la patience. Mais il termine son discours en affirmant que la philosophie domine tous les autres arts si bien que la dispute entre les différents maîtres reprend de plus belle. Une fois, la dispute terminée, le maître de philosophie demande à M. Jourdain ce qu'il désire apprendre. Celui-ci lui répond qu'il veut apprendre tout ce qu'il peut. Mais après avoir éliminé la logique, la morale et la physique, il lui demande de lui enseigner l'orthographe ainsi que l'almanach. Après une leçon sur les voyelles et leur prononciation ainsi que sur la différence entre prose et vers, M. Jourdain qui veut écrire un billet doux à Dorimène demande à son maître la façon la plus jolie de l'écrire. Ceci étant fait, le maître philosophe se retire et le maître tailleur fait son entrée. Alors que M. Jourdain se plaint de son habit, le maître tailleur défend son travail en disant qu'il l'a créé sur le modèle de tous les habits des gens de qualité. Un des garçons du tailleur et ses compères le flattent en s'adressant à lui comme s'il s'agissait d'un noble et M. Jourdain est tellement content qu'il leur donne de l'argent pour les récompenser.

À l'acte III, alors que M. Jourdain s'apprête à aller montrer son nouvel habit en ville, Nicole, sa servante arrive et éclate de rire devant sa tenue ridicule. Vexé, M. Jourdain lui prie de cesser et lui demande de bien nettoyer la maison pour les invités qui doivent venir le soir même. Arrive ensuite Madame Jourdain, qui lui fait des

reproches aussi sur sa tenue, sa façon de vivre extravagante et les dépenses énormes qu'il fait pour un certain Monsieur le Comte. Ce même Comte, Dorante, fait alors une entrée flamboyante et parvient à force de flatteries et de compliments à soutirer de nouveau de l'argent à M. Jourdain, au grand malheur de sa femme, qui, elle, n'est pas dupe et refuse sèchement les places pour le ballet et la comédie chez le Roi que cet homme lui promet. Elle fait ensuite mine de se retirer tout en demandant à Nicole d'écouter les deux hommes. Dorante annonce alors que la Marquise Dorimène viendra bien dîner ce soir et qu'elle a accepté le diamant que M. Jourdain lui a offert par l'intermédiaire de Dorante lui-même. Cléonte, l'un des prétendants de la fille de M. Jourdain, arrive alors et lui fait sa demande en mariage. Mais puisque Cléonte n'est pas un gentilhomme, M. Jourdain refuse de lui donner la main de sa fille dont il veut faire une Marquise. Cléonte est désespéré mais Covielle lui conseille d'user de ruse pour obtenir la main de Lucile. Un laquais annonce ensuite à M. Jourdain, l'arrivée de Monsieur le Comte et de la Marquise Dorimène qui est veuve et hésite à se marier une seconde fois. M. Jourdain arrive, lui fait un salut grotesque et ils s'apprêtent à passer à table.

À l'acte IV, Dorimène trouve le repas tout à fait magnifique. Alors que Monsieur Jourdain a tout payé, Dorante explique à Dorimène que c'est lui qui a commandé le dîner et que, bien que le repas ait coûté fort cher, il aurait bien aimé en préparer un encore plus fastueux. Dorimène montre à M. Jourdain le diamant que Jourdain a payé et que Dorante lui a, en fait, aussi offert en son propre nom. Mais, ils n'ont pas le temps de découvrir sa supercherie car Dorante leur demande de faire silence pour les musiciens et la musicienne qui commencent à chanter des chansons à boire, accompagnés de toute la symphonie. Dorimène est enchantée et M. Jourdain la couvre de compliments. Mme Jourdain entre et les surprend. Dorante explique que c'est lui qui donne le dîner pour Dorimène et que M. Jourdain ne fait que lui prêter sa maison. Mme Jourdain n'est pas dupe et elle fait des reproches à Dorimène de se laisser courtiser par un homme marié. Dorimène n'y comprend plus rien et sort. Covielle fait alors son entrée déguisé et se présente à M. Jourdain comme un grand ami de son père qui était, d'après lui, non pas un marchand mais un fort honnête gentilhomme. Il lui annonce ensuite que le fils du Grand Turc est amoureux de sa fille Lucile et qu'il désire l'épouser. De plus, ce dernier veut faire de M. Jourdain un Mamamouchi, c'est-à-dire un paladin, ce qui rendra M. Jourdain égal aux plus grands seigneurs de la terre. M. Jourdain est enchanté. Cléonte fait alors son entrée, déguisé en Turc, et demande dans la langue turque – Covielle servant d'interprète – à M. Jourdain d'aller se préparer pour la cérémonie de Mamamouchi et de conclure ensuite le mariage avec Lucile. M. Jourdain s'empresse d'obéir et une fois parti, Cléonte et Covielle rient de bon cœur et expliquent à Dorante toute l'affaire. À la fin de l'acte, la danse et la musique marque le début de la cérémonie turque pour ennoblir M. Jourdain.

À l'acte V, arrive Mme Jourdain, qui en voyant M. Jourdain habillé en Mamamouchi et parler turc croît qu'il a perdu l'esprit et sort. Dorante rend ensuite hommage à M. Jourdain pour sa nouvelle dignité et le félicite pour le mariage de sa fille avec le Grand Turc. Quand Lucille arrive, elle demande à son père si c'est une comédie et refuse de se marier avec le fils du Grand Turc jusqu'à ce qu'elle reconnaisse Cléonte, et ravie, décide finalement d'obéir à son père en acceptant le mariage. Mme Jourdain, n'ayant pas reconnu Cléonte, s'oppose de toutes ses forces à ce mariage insensé et traite sa fille de coquine. Mais Covielle prend Mme Jourdain à part et lui explique toute l'affaire si bien qu'elle annonce aussitôt qu'elle consent au mariage et envoie quérir un notaire. Dorante annonce alors qu'il se servira du même

notaire pour son mariage avec Dorimène, ce qui apaise la jalousie de Mme Jourdain envers son mari. M. Jourdain y consent aussi car il pense que Dorante dit ceci simplement afin de confondre Mme Jourdain. Enfin, M. Jourdain donne Nicole en mariage à Covielle qui accepte de bon cœur. En attendant le fameux notaire, tout le monde se divertit en regardant le ballet donné en l'honneur du fils du Grand Turc nommé « Ballet des Nations ». Dans celui-ci, les nations espagnole, italienne et française se présentent et finissent aussi par s'unir.

- MOLIÈRE, *Le Malade imaginaire* : Dans le premier prologue, Flore, Pan, Climène, Daphné, Tircis, Dorilas, les deux Zéphirs, les faunes, les bergères et les bergers dansent en l'honneur de Louis XIV et font son éloge. Tircis et Dorilas participant à un concours de poésie pour conquérir celle qu'ils aiment, magnifient le monarque. Dans le second prologue, qui fut utilisé à partir de 1674 et de l'ordonnance interdisant aux comédiens d'utiliser plus de deux chanteurs et de six violons, on voit en revanche entrer en scène uniquement une bergère qui se plaint des souffrances amoureuses qu'elle endure et qu'aucun médecin ne saurait guérir. Puis, la pièce commence.

Seul dans sa chambre, Argan, un riche bourgeois persuadé d'être malade, revoit le mémoire mensuel de son apothicaire et constate avec inquiétude qu'il a pris, ce mois-ci, moins de médecines et de lavements que d'habitude. Angélique, l'une de ses filles issue de son premier mariage, paraît et il l'informe alors de son projet de la marier. Naïvement, Angélique croit d'abord que son père songe à l'homme qu'elle aime, Cléante, et accepte avec bonheur, mais elle comprend ensuite qu'il parle en fait d'un autre homme, un dénommé Thomas Diafoirus, médecin, et neveu du propre médecin de son père, Mr. Purgon. Toinette, la domestique d'Argan, prend alors la défense d'Angélique mais Argan veut absolument un gendre qui soit médecin et menace sa fille de sa malédiction. Entre alors en scène Béline, la seconde femme d'Argan. Elle tente d'apaiser son mari par ses soins puis, elle lui annonce la venue d'un notaire pour rédiger son testament qui est en fait un maître fripon, tout dévoué à ses intérêts de femme avide.

Le premier intermède a lieu. Dans celui-ci, Polichinelle donne une sérénade à celle qu'il aime. Il est interrompu par des archers qui veulent l'arrêter.

À l'acte II, Cléante s'introduit dans la maison comme envoyé du maître de musique d'Angélique et assiste malencontreusement à la réception de son prétendant officiel, Thomas Diafoirus, et de son père. Après les compliments d'usage et l'éloge de Thomas, ridicule et hébété, par son père, Argan, prie Cléante de faire chanter Angélique. Sous le couvert d'un prétendu « opéra », les deux amants, se disent alors en public leur amour et leur inquiétude. Argan finit néanmoins par se douter de la supercherie et chasse Cléante. Angélique continue ensuite à refuser obstinément de donner sa main au médecin choisi par son père. Ce dernier lui intime alors de choisir dans les quatre jours, entre Thomas et « un couvent ». Alors qu'elle s'est retirée, Béline informe Argan de la présence d'un jeune homme fort ressemblant à Cléante chez Angélique et invite son mari à interroger sur ce point sa seconde fille Louison, dont elle cherche aussi à se débarrasser. Argan reçoit confirmation de Louison et s'en lamente lorsque son frère Béralde paraît et, pour le distraire, fait venir un divertissement.

C'est alors le moment du second intermède dans lequel des Egyptiens et des Egyptiennes, vêtus en Mores, dansent et chantent pour divertir Argan ; ils évoquent l'amour et la fuite du temps. Puis, soucieux du bonheur de sa nièce, à l'acte III, Béralde tente ensuite de raisonner son frère sur sa prétendue maladie et de le mettre en

garde contre les médecins, mais Argan ne veut rien entendre. Toinette, surgit alors déguisée en médecin et lui joue une petite comédie pour tenter de le dégoûter de la médecine. Enfin, elle conseille à Argan de jouer lui-même la comédie et d'endosser le rôle du mort afin de connaître véritablement les sentiments de ses proches sur lui. Argan contrefait donc le mort, et apprend d'un coup la duplicité et la noirceur de sa femme, qu'il chasse, l'affection et la tendresse filiale d'Angélique, et la noblesse de caractère de Cléante. Il consent ainsi finalement à l'union des deux jeunes gens et, sur le conseil de Béralde et de Toinette, accepte de recevoir la robe et le bonnet de docteur. Le rideau tombe donc sur un ultime divertissement ou sur un troisième intermède : la « cérémonie » d'intronisation d'Argan en médecin, en latin macaronique, devant les spectateurs intérieurs et / ou figurants que sont finalement Cléante, Angélique, Toinette et Béralde.

- PRÉVERT Jacques, *Le Tableau des Merveilles* : Deux comédiens ambulants, Chanfalla et Chirinos, aidés d'un petit musicien, mettent au point le spectacle qu'ils vont présenter dans un village espagnol dans lequel ils viennent d'arriver. Trois notables, le Préfet, le Sous-Préfet et le Capitaine Crampe chargé de la gendarmerie arrivent devant eux en évoquant le mariage à venir entre la fille du Préfet et le Sous-Préfet. Un mendiant surgit aussi et leur demande l'aumône. Malgré leur avarice, la présence des étrangers que sont Chanfalla et Chirinos les pousse à céder. Les deux comédiens leur parlent ensuite de leur pièce intitulée *Le Retable des Merveilles* et leur rappellent que seuls les hommes à la conscience tranquille peuvent le voir. Les femmes adultères, les juifs, les sots, les ignorants, ne verront donc rien. Naturellement, les trois éminences du village feignent de connaître ce retable de réputation et acceptent ces conditions de représentation. Le Préfet s'étonne néanmoins que le spectacle soit payant et exige que le musicien à la musique triste et macabre n'y joue pas. Un casseur de pierre et un paysan apprécient pourtant grandement sa musique. Agacés par l'autorité et ses décisions arbitraires, ces deux premiers finissent par attaquer le Capitaine Crampe.

Le second tableau débute. Alors que les notables et leurs épouses cherchent les meilleures places pour regarder ce fameux spectacle, alors qu'ils s'abreuvent de ridicules politesses tout en exprimant quelques craintes, Chirinos et Chanfalla les regardent s'installer. La représentation commence. Bien que le retable demeure vide, Chanfalla et Chirinos annoncent qu'ils font défiler devant eux Samson, le taureau de Salamanque, les rats de l'arche de Noé, Salomé et enfin Job. Victimes de leurs préjugés et de la peur d'être jugés, les assistants préfèrent faire mine de voir chaque apparition et les commentent largement. Ils font même semblant d'y être confrontés physiquement et esquissent des mouvements de panique qui entraînent la mort de l'un d'entre eux. Mais le Capitaine Crampe interrompt toute cette mascarade verbale et gestuelle en annonçant une révolte paysanne mettant le pays à feu. Comme les notables et les spectateurs ne le croient pas, le Capitaine leur demande s'ils sont fous à s'extasier devant le vide. Ils l'accusent alors tous d'être un mauvais chrétien, un adultère ou un juif et se mettent à se battre. Surviennent alors les paysans et les casseurs de pierre, fort aimablement menaçants, mais le Préfet mélangeant fiction et réalité refuse toujours d'y croire. Les notables sont alors assommés à coup de pierre puis tous les spectateurs restant se mettent à danser sur la musique du petit enfant et dansent d'ailleurs encore lorsque Chanfalla et Chirinos s'en vont avec l'enfant, et en savourant leur triomphe.

- QUINAULT Philippe, *La Comédie sans comédie* : Au lever de rideau, le spectateur est face à deux comédiens Hauteroche et La Roque. Lorsqu'un dénommé Chevalier entre en scène, Hauteroche lui annonce qu'il est amoureux de sa sœur mais que son statut de comédien lui fait craindre le mépris de leur père. De leur côté, La Roque et Chevalier sont également fort préoccupés car le premier est épris d'une autre sœur de Chevalier et ce dernier aime une inconnue. À la fin du premier acte, Hauteroche s'apprête à chasser la tristesse ambiante en commençant une pièce nouvelle lorsque surgit la sœur de La Roque qui n'est autre que l'inconnue courtisée par Chevalier. La Fleur, le père de Chevalier, entre ensuite aussi en scène et malgré l'éloge des vertus morales et didactiques du théâtre et des comédiens que lui font Hauteroche et La Roque, il refuse de leur donner la main de ses filles à cause de leur statut. Hauteroche et La Roque lui proposent alors de lui faire une démonstration théâtrale composée d'une pastorale, d'une pièce burlesque, d'une pièce tragique et d'une tragi-comédie pour le faire changer d'avis. La Fleur accepte.

Le début du second acte marque donc le début de la pastorale intitulée *Clomire*. La Fleur y voit deux hommes se battre pour l'amour de Clomire. Mais la sœur de Clomire, que l'un de ces hommes aimait avant que l'on ne la croit morte, ressurgit. Dès lors, l'acte II se termine sur le dénouement de cette crise amoureuse et sur l'union des deux couples dans la joie.

Au troisième acte débute alors une pièce burlesque intitulée *Le Docteur de verre*. Dans celle-ci, La Fleur voit un père qui, abusé par un faux médecin amoureux de sa fille, découvre que son futur genre se prend pour un homme en verre. Il décide donc de revenir sur sa promesse et de laisser sa fille épouser celui qu'elle désire.

L'acte IV présente quant à lui à La Fleur une tragédie dans laquelle un homme tue la femme qu'il aime déguisée en homme.

L'acte V enfin offre au spectateur interne une tragi-comédie en machines dans laquelle une magicienne, Armide, veut tuer Renaud parce qu'il lui a pris ses captifs mais tous deux s'énamourèrent finalement profondément l'un de l'autre. La dernière scène présente néanmoins cette fois un retour à la pièce-cadre et à ses personnages puisque l'on voit La Fleur séduit par la démonstration des comédiens, se lever et consentir aux trois mariages de Hauteroche, La Roque et Chevalier. Une didascalie indique alors « *Fin de la tragicomédie en Machines et du cinquième et dernier acte*⁷ ».

- ROTROU Jean, *Le Véritable Saint Genest* : La pièce commence par les confidences de Valérie, la fille de l'Empereur Dioclétien à Camille, sa suivante. Elle lui apprend qu'elle est inquiète car elle a rêvé que son père l'obligeait à épouser un berger. Ses craintes s'apaisent quand on annonce que son père, Dioclétien arrive accompagné d'un ancien berger Maximin dont les exploits en Orient sont illustres. Puis Dioclétien la soulage tout à fait en lui apprenant qu'il a décidé de donner sa main à cet homme avec qui il a choisi de partager le titre d'empereur. Arrive alors Genest, le plus fameux comédien du temps ainsi que sa troupe. Comme il se vante de divertir les princes et d'alléger les soucis, Dioclétien lui demande de fêter l'heureux mariage de Valérie et de Maximin en présentant une pièce. Après avoir évoqué les auteurs en vogue, les Anciens et les Modernes, Valérie propose finalement de jouer une tragédie de dévotion dans laquelle il parodie un martyr chrétien. Genest accepte immédiatement.

Le début du second acte est donc marqué par les préparatifs de cette représentation. Genest s'habille, examine la scène, donne des indications au décorateur et répète son

⁷ Quinault, *La Comédie sans comédie*, op.cit., p. 98.

rôle du martyr d'Adrian avec la comédienne Marcelle qui représentera dans la comédie, Nathalie, la femme d'Adrian. Mais tandis qu'il poursuit seul la répétition, Genest se laisse emporter par son rôle et croit entendre une voix inconnue qui l'exhorte à croire au Christ. Il tente de se persuader que cette révélation n'a été qu'une hallucination quand le décorateur annonce l'arrivée de la Cour. La représentation commence donc sur un « *théâtre élevé* » où Genest joue le rôle d'Adrian qui refuse d'abjurer sa nouvelle foi et se fait enchaîner. A l'entracte, les spectateurs intérieurs que sont Dioclétien, Maximin et Valérie expriment leur admiration pour le talent de Genest et vont féliciter les acteurs.

Puis, après de nouveaux éloges des spectateurs, s'étonnant comme Valérie que le désordre des coulisses puisse produire un spectacle aussi ordonné, la représentation reprend. On voit alors à l'acte III Adrian renouveler sa profession de foi malgré la menace de la torture du cachot et les supplications de sa femme, Nathalie. Lorsque celle-ci voit sa détermination et la grandeur de sa foi, elle finit par lui révéler qu'elle est chrétienne en secret depuis l'enfance et qu'elle le soutiendra jusqu'au martyr. Elle cherche même à se convaincre de rendre publique sa propre foi. Mais la représentation est soudainement interrompue car Genest se plaint à la Cour du tumulte de la foule et des admirateurs qui importunent les acteurs en coulisse.

À l'acte IV, le calme étant revenu, la représentation reprend. Malgré la dernière chance que l'Empereur donne à Adrian, celui-ci continue à professer sa nouvelle foi en demandant le baptême. Genest exprime ses sentiments avec une telle exaltation qu'il en oublie son rôle et se met à réclamer la grâce du baptême pour lui-même. De façon miraculeuse, il la reçoit de la main d'un ange derrière le décor. Les autres acteurs pensent qu'il a oublié son texte, manquent eux-mêmes à leurs répliques mais admirent la faculté d'improvisation de Genest. Les spectateurs admirent aussi son art mais soudain Genest détrompe tout le monde, fait tomber son masque, et déclare professer la foi des chrétiens en son propre nom. Il raconte à tous comment a eu lieu sa conversion et se met à renier les faux dieux païens. Furieux, l'Empereur Dioclétien décide donc d'envoyer à la mort Genest. Avant l'exécution, son préfet, Plancien, interroge aussi les autres acteurs suspects de complicité mais il finit par les acquitter et par leur permettre d'inciter encore Genest à renoncer à sa foi afin de sauver leur troupe.

À l'acte V, on découvre donc Genest seul dans sa prison, en train de chanter la gloire du martyr. La comédienne Marcelle le pousse à revenir au paganisme ou à feindre une renonciation à la foi chrétienne dans la mesure où son sort et celui de la troupe entière dépendent de lui. Mais elle subit un échec cuisant. Marcelle se retire donc et le geôlier emmène Genest vers le lieu de son exécution. Valérie demande sa grâce par pitié pour la troupe, Dioclétien accepte d'accorder un délai mais il est déjà trop tard et le préfet Plancien vient annoncer qu'il est mort en martyr. Tous se retirent alors, certains satisfaits, d'autres, pleurant.

- ROTROU Jean, *Diane* : Au lever de rideau, on voit Diane en train de se plaindre de sa situation. Elle explique qu'elle a tout quitté pour essayer de retrouver à Madrid un seigneur infidèle, Lysimant, qui l'a nourrie de belles promesses et qui s'est ensuite détourné d'elle à cause de sa pauvreté. Elle ajoute aussi que sous le nom de Célorée, elle est entrée au service de sa future femme, Orante, afin d'empêcher leur mariage. Diane / Célorée demande ensuite à une amie de lui trouver un costume d'homme afin qu'elle offre aussi ses services à Lysimant. Puis, sous son premier costume de Célorée, elle remet à Orante une lettre d'une paysanne qui annonce que Lysimant est

malhonnête et qu'il entretient des relations avec une dénommée Diane. Orante fait mine d'être indignée mais lorsque son père propose de rompre tout contrat avec Lysimant, elle se réjouit intérieurement à l'idée de pouvoir enfin épouser sans contrainte, celui qu'elle désire, Ariste.

À l'acte II, le père de Diane, Damon, arrive à Madrid où il cherche à retrouver sa fille. Il rencontre en chemin un autre berger de son village, Sylvian, qui lui avoue qu'il est lui-même venu à Madrid où il s'est fait cocher afin de retrouver Diane dont il est amoureux. De son côté, rejeté par Orante et par son père, Lysimant, décide alors de se venger en demandant la main de la riche Rosinde qu'Orante déteste. Il charge alors Diane / Célibée, qu'il ne reconnaît pas de l'apprendre à sa maîtresse. Une fois seule Diane / Célibée exprime donc ses remords et son désespoir.

À l'acte III, Ariste, persuadé qu'Orante va toujours se marier avec Lysimant vient lui faire ses adieux sans lui laisser le temps de prononcer un mot. Célibée / Diane propose alors à sa maîtresse Orante de se rapprocher de Lysimant qui l'aime toujours et de faire annuler son mariage avec Rosinde en se déguisant en un cousin disparu, Lysandre, à qui cette dernière aurait été fiancée alors qu'elle était encore enfant. Orante accepte et lui donne un diamant afin qu'elle investisse dans tout ce qui lui semble nécessaire pour mener à bien sa petite comédie. Déguisée en Lysandre, Diane se présente donc au père de Rosinde qui n'y voit que du feu.

Au quatrième acte, le père de Rosinde annonce donc à Lysimant que son mariage avec sa fille est impossible. Celui-ci s'en réjouit car il aime toujours Diane et préfère finalement ne pas se marier. Célibée / Diane lui rend alors visite et lui indique qu'Orante lui pardonne ce projet de mariage et veut bien s'unir à lui s'il renonce à Diane. Lysimant refuse tant il aime Diane et Célibée / Diane lui annonce alors que la dite Diane a justement perçu un héritage de l'étranger que lui a rapporté Lysandre. Elle se démasque enfin et l'invite alors à annoncer à tous, publiquement qu'il accepte de l'épouser et qu'il renonce à sa rivale.

À l'acte V enfin, Ariste et Orante se réconcilient et Lysandre / Diane confirme les dires de Diane sur l'héritage quand entre en scène le véritable Lysandre. On l'accuse d'abord de folie puis il fournit tant de preuves qu'on finit par le croire et par demander l'arrestation de Lysandre / Diane. Diane demande alors à Lysimant de la tuer pour lui éviter la prison. Mais Damon, le père de Diane surgit et annonce qu'il n'est que son père adoptif et que Diane est en fait la fille qu'une noble dame lui a confiée afin de privilégier son frère. Lysandre reconnaît alors en Diane la sœur dont sa mère, envahie par la culpabilité, lui a parlé sur son lit de mort. Pour réparer l'injustice du passé, il partage avec elle sa fortune, si bien que la fiction devient réalité et que Lysimant peut désormais épouser une dame réellement dotée. Orante de son côté cède la main à Ariste et Sylvian prend pour femme une amie de Diane.

- SCUDÉRY Georges de, *La Comédie des comédiens*, - *L'Amour caché par l'amour* : Au lever de rideau Monsieur de Blandimare prononce un prologue dans lequel il dénonce la folie d'une troupe de comédiens qui tente de se plier aux règles dramatiques de vraisemblances. Il rappelle que tout est faux sur scène y compris lui-même qui se nomme en fait Mondory. Puis l'action commence par les plaintes de Belle Ombre sur la précarité de la vie de comédien et sur l'annonce qu'ils n'auront aucun spectateur ce soir. La Beau soleil évoque alors avec regrets la réputation de filles de mauvaises mœurs qu'ont injustement les comédiennes et qui est peut-être responsable de cet insuccès. Ils s'apprêtent à partir quand sur les conseils de son hôte, surgit un spectateur solitaire cherchant à se divertir, Mr de Blandimare. Mais en

entrant, il reconnaît en le portier de la comédie son neveu et s'indigne alors de la profession qu'il a prise. Il lui demande alors de venir avec toute sa troupe le soir à l'auberge où il loge pour en discuter autour d'un souper et peut-être tenter de les raisonner.

L'acte II débute par une énumération des qualités du bon acteur selon Mr de Blandimare puis les acteurs lui annoncent qu'ils vont lui faire entendre une églogue pastorale de l'auteur du *Trompeur puni*. A la suite de cette églogue, Mr de Blandimare déclare être tellement séduit par leur art qu'il veut embrasser à son tour la profession de comédien. Il décide donc de jouer avec eux le lendemain la tragi-comédie pastorale intitulée, *L'Amour caché par l'amour*.

Commence alors l'acte III avec cette comédie enchâssée débutant elle-même par une querelle entre les personnages du prologue et de l'argument qui finissent par se reconnaître superflus et par se retirer. Puis, a lieu l'acte I et les deux actes suivants occupant aussi tout l'acte IV et l'acte V de la pièce-cadre. Ils se déroulent en présentant une intrigue amoureuse de jeux de sentiments amoureux dissimulés puis révélés sans aucun lien avec l'intrigue principale. Enfin, Monsieur de Blandimare reprend la parole à la fin de la pièce intérieure pour souligner l'utilité de son rôle, la satisfaction des spectateurs et enfin pour remercier directement le public de sa présence.

B. THÉÂTRE ESPAGNOL

- CALDERÓN DE LA BARCA Pedro, *El Gran Teatro del mundo* : La pièce débute par une invitation que l'Auteur (Dieu) fait au Monde. Il lui propose de préparer un spectacle dont il choisira lui-même les acteurs. Le Monde accepte et endosse la triple fonction de costumier, régisseur et de metteur en scène. Entrent alors en scène les différents personnages allégoriques, Le Riche, Le Pauvre, Le Roi, La Sagesse, La Beauté, Le Laboureur et L'Enfant qui tentent ensuite d'improviser leurs destinées à partir des rôles respectifs que l'Auteur leur a attribués dans cette pièce intitulé *Agir bien car Dieu est Dieu*. Puis, leur temps de vie s'étant écoulé, vient celui de la mort et du jugement dernier. Ils sont donc tous jugés en fonction de leurs mérites et de leurs fautes par ce spectateur intérieur Suprême qu'est l'Auteur. Le Riche va donc en enfer, le Roi, la Beauté et le Laboureur au purgatoire, le Pauvre et la Sagesse au paradis et l'Enfant dans les Limbes.
- ———, *La vida es sueño (comedia)* : Accompagnée du gracioso Clarin, Rosaura, déguisée en jeune homme, se dirige vers la cour royale de Pologne pour demander à être vengée de l'abandon d'Astolphe qui lui avait fait une promesse de mariage. Elle aperçoit cependant en chemin une forteresse où elle découvre, près d'une tour, un homme enchaîné, Sigismond. En l'observant discrètement et en l'écoutant se morfondre, elle apprend alors que cet étrange individu n'a jamais quitté cette tour et n'a jamais vu personne d'autre que son gardien Clothalde. Ce dernier revient justement, remarque les intrus et s'apprête à les châtier lorsqu'il reconnaît l'épée de Rosaura et comprend soudain qu'il s'agit de son propre enfant. Il décide donc de consulter le roi avant d'agir et de sévir. De son côté, justement, le roi Basilio est fort occupé à la Cour à révéler à ses prétendants à la couronne que sont ses neveu et nièce, Astolphe et Etoile, l'existence et l'histoire de son fils enfermé, Sigismond.

Après que des signes funestes apparus dans le ciel (éclipse du soleil) et sur la terre (mort de sa mère en couches) lui eurent donné la preuve infaillible que son fils serait un tyran, explique-t-il, il a fait enfermer ce fils dans une prison mais il ajoute qu'il a désormais solennellement pris la décision de le remettre en liberté afin de le mettre à l'épreuve et de le faire régner le temps d'une journée. S'il est bon Roi, il héritera de la couronne et sinon, on l'endormira et on le remettra dans sa prison afin qu'il croit que sa journée n'était qu'un mauvais songe. Ce secret et cette résolution étant divulguée, le roi accepte que les intrus de la tour ne soient pas punis et Clothalde retourne apprendre à Rosaura qu'elle est sauvée sans lui révéler toutefois leur lien filial.

Début ensuite la seconde journée, dans laquelle on voit Rosaura reprendre son habit de femme et se mettre au service d'Etoile. Sigismond se réveille dans le lit royal et, immédiatement, il est pris d'une violence aussi furieuse que celle de l'Hercule de Sénèque. Il menace Clothalde de mort, il manque de respect à Astolphe et à Etoile qu'il courtise vulgairement puis, il jette sans hésiter un domestique du haut de la fenêtre. Enfin, il va plus loin encore en insultant le roi, en menaçant de violer Rosaure, et en entamant un combat avec Clothalde qui tente de la sauver. Fidèle à son programme, Basilio le renvoie donc à sa prison si bien que Sigismond se présente à la fin de la deuxième journée à la fois le même qu'au début de la première, en peau de bête et les chaînes aux pieds, mais différent du fait d'être accompagné dans sa prison par Clarin et d'avoir vu - rêvé ou vu réellement, il ne sait - la beauté sous les traits de Rosaura.

Au début de la troisième journée, après un quiproquo comique (Clarin pris pour Sigismond), Sigismond est à nouveau extrait de sa prison par des soldats et proclamé publiquement Roi. Basilio a décidé de céder devant la pression populaire et se prépare à mourir. Mais cette fois, ne sachant pas lui-même s'il est éveillé ou s'il rêve, Sigismond pardonne à tous ceux qui l'ont maltraité et qui s'attendent à l'être à leur tour. Son père reconnaît alors qu'il a été injuste et lui demande pardon. Sigismond accepte et gagne le trône où il décide enfin de réparer tous ses torts avec le mariage de Rosaura bafouée avec Astolphe et de lui-même avec Etoile. La pièce se termine ainsi magistralement par ces propos de Sigismond sur le sens théologique du destin : « [...] ce qui a été déterminé par le ciel, ce qu'a écrit de son doigt sur une table d'azur, Dieu, dont les volontés se gravent sur les pages de ce livre azuré que les astres ornent de leurs lettres d'or, ne trompe jamais, ne ment jamais. Qui trompe et qui ment, c'est celui qui pour abuser de ces décrets cherche à en pénétrer et à en expliquer le sens⁸. »

- CERVANTÈS DE SAAVEDRA Miguel, *El Retablo de la Maravillas* : Deux comédiens ambulants, Chanfalla et Chirinos, aidés du petit musicien Rabelin, mettent au point le spectacle qu'ils vont présenter dans un village. Puis, lorsque les notables arrivent, ils leur parlent de leur pièce intitulée *Le Retable des Merveilles* et leur rappellent que seuls ceux qui ne sont ni bâtards ni de sang impurs peuvent le voir. Naturellement, ils acceptent ces conditions de représentation et s'installent donc pour regarder ce fameux spectacle tandis que Chirinos et Le gouverneur échangent leurs impressions sur la vie littéraire et dramaturgique madrilène. La représentation commence alors. Bien que le retable demeure vide, Chanfalla et Chirinos annoncent qu'ils font défiler devant eux Samson, le taureau de Salamanque, les rats de l'arche de Noé, le Jourdain, des lions et des ours, enfin Hérodiade. Victimes de leurs préjugés et de la peur d'être jugés, les assistants préfèrent faire mine de voir chaque apparition et

⁸ Calderón, *La vie est un songe*, op.cit., p.199.

les commentent largement. Mais un Fourrier interrompt toute cette mascarade verbale et gestuelle en annonçant l'arrivée imminente des troupes du Roi. Les spectateurs croient alors que ceci fait partie du spectacle. Une altercation générale en résulte tandis que Chanfalla et de Chirinos savourent leur triomphe.

- CERVANTÈS DE SAAVEDRA Miguel, *Pedro de Urdemalas* : Un berger nommé Clemente est amoureux de Clemencia, la fille du riche paysan Martin Crespo. Il confie à Pedro de Urdemalas sa crainte d'être rejeté et celui-ci lui conseille de déclarer sa flamme à la jeune fille. Lorsque Martin Crespo est nommé nouvel alcade du village, Pedro se propose alors de devenir son conseiller. Il parvient ainsi à ce que Martin Crespo donne sans s'en rendre compte la main de sa fille à Clemente au milieu des sentences qu'il prononce. Martin Crespo finit néanmoins par y consentir de bonne grâce. Pedro poursuit ses conseils en invitant Pascual, épris de Benita à profiter de la nuit de la Saint-Jean, mais Roque, le sacristain, décide aussi de tirer parti de ce conseil. Alors que Pedro raconte au gitan Maldonado sa vie, Pascual arrache à Roque le ruban que Benita lui a donné et lui souffle la victoire. Entrent alors en scène la gitane Belica et Inés puis Marina, la veuve avaricieuse, qui leur refuse l'aumône.

À la seconde journée, alors que Martin Crespo annonce à l'alguazil que le village va offrir une danse au Roi, deux aveugles parmi lesquels se trouvent Pedro, déguisé, demandent la charité à la veuve. Cette dernière prête une oreille complaisante uniquement à Pedro qui la berne ensuite une seconde fois déguisé en Ermite et se vante auprès des gitans de son succès. Lors de la danse des gitans, le Roi remarque Belica qui tombe à ses pieds et qu'il relève émerveillé. Silerio, son confident, essaie alors de lui concilier les faveurs de Belica mais tout cela provoque la jalousie de la Reine qui fait finalement arrêter les gitans. Pedro s'enfuit alors.

À la troisième journée, Marcelo éclaire la Reine puis le Roi et Belica, elle-même, sur la naissance de la jeune gitane et sur la parenté du Roi avec elle. Tandis que des musiciens chantent sa mésaventure amoureuse et que Silerio tente de lui rendre espoir, Pedro, alors déguisé en étudiant, essaie d'escroquer un paysan. Trois acteurs apparaissent et se font alors les complices de Pedro dans son entourloupe. Puis Pedro fait la conquête de l'*autor* qui l'engage dans sa troupe. Enfin, avant que Pedro ne se consacre à sa nouvelle vie et que les comédiens ne jouent leur pièce devant le Roi, la Reine et Belica, il rend hommage à cette dernière.

- —————, *Los Baños de Argel* : En Espagne, Caurali, un corsaire enlève divers chrétiens parmi lesquels se trouvent une jeune femme, Costança, un sacristain, un père et ses deux enfants. Caurali rentre à Alger pour vendre ses esclaves. Là-bas, une des captives du roi, Zahara, est parvenue à attirer l'attention du prisonnier nommé Don Lope et lui a écrit une lettre.

La seconde journée débute par les retrouvailles entre Costança et de son mari Don Fernando qui est parvenu à la rejoindre. Caurali avoue alors à Don Fernando sa passion pour sa femme, au moment où sa propre épouse, Halima, tombe amoureuse de Don Fernando. Zahara suit avec amusement leur scène tandis que Costança éprouve de la jalousie. Pourtant, tout comme son mari, Costança réussit finalement, à donner le change à son prétendant.

De leur côté, les deux autres chrétiens capturés par Caurali, le sacristain et le père des deux enfants ainsi qu'un Juif récemment arrivé, opposent leurs conceptions respectives de la captivité. Alors qu'un chœur de captifs chante la nostalgie de l'Espagne et l'aspiration à la liberté, le Cadi surgit et engage de façon de plus en plus

menaçante les deux enfants du chrétien, Juanico et Francisquito, à se faire musulmans. Ceux-ci refusent obstinément.

À la troisième journée, les captifs du bague du Roi interprètent un colloque pastoral à l'occasion de la fête de Pâques. Mais soudain, la représentation est interrompue car, victimes d'un mirage ou d'une hallucination, les janissaires ont cru qu'une flotte espagnole était en vue d'Alger et ont donc massacré de nombreux chrétiens. Succède ensuite l'image du martyr de Francisquito et celle du cortège nuptial de Zahara avec le sultan Muley Maluch. En voyant surgir devant lui sa bien-aimée, Don Lope, stupéfait et convaincu du caractère miraculeux de ce dédoublement, annonce son départ pour Majorque, où l'attend un patron de navire. On apprend au même moment que les noces de Zahara sont remises, à la suite du départ inopiné du sultan pour le Maroc et que Halima a accordé à son aimé Don Fernando le délai de trois jours qu'il lui demandait pour gagner du temps.

À son retour Don Lope, retrouve alors Zahara et tous deux, ainsi que Don Fernando et Costança, s'enfuient et retrouvent la liberté.

- CERVANTÈS DE SAAVEDRA Miguel, *La Entretenida* : Au lever de rideau, Ocana, reproche à Cristina sa coquetterie tandis que Don Antonio se plaint de la disparition de Marcela Osorio, son aimée, qui est aussi convoitée par Don Ambrosio et par Cardenio, décidé à la séduire en se faisant passer pour son cousin l'indiano Don Silvestre de Almendarez. La sœur de Don Antonio, Marcela de Almendarez, croit que son frère fait allusion à sa propre personne et s'inquiète d'un inceste.

Lors de la seconde journée, Cardenio déguisé en Don Silvestre présente ses devoirs à Marcela, et Torrente, son valet en fait autant avec Cristina. Son rival, Don Ambrosio apprend leur arrivée et interpelle Cardenio qui se croit un temps démasqué. Puis, Don Antonio comprend qu'il y a eu méprise entre les deux Marcela et qu'il a Don Ambrosio pour rival. Torrente déclare sa passion à Cristina sous les yeux d'Ocana qui les épie.

Au début de la troisième journée, Don Francisco annonce à Don Antonio que le père de Marcela Osorio veut faire de lui son gendre. Cristina reçoit de Don Antonio et de Marcela la permission d'organiser une fête et lors de l'intermède de cette fête, ses deux prétendants et rivaux Torrente et Ocana en viennent aux mains et elle s'évanouit. Arrive alors le véritable Don Silvestre qui démasque publiquement Cardenio. Don Ambrosio apprend alors à Don Antonio que Marcela Osorio lui a accordé sa main et le père de Marcela, qui venait de promettre sa fille à Don Antonio apparaît alors en colère et fort marri de sa mésaventure. Cardenio renonce quant à lui à épouser sa cousine et un page nommé Quinones et Ocana refusent les avances de Cristina si bien que, une fois n'est pas coutume, la comédie s'achève sans mariage.

- TIRSO de Molina, *Don Gil de las calzas verdes* : Juana, une noble mais pauvre demoiselle de Valladolid, a été séduite par Martin dont le père, Pedro, veut le marier sous le faux nom de « Don Gil » à la riche Madrilène Inés. Juana, comédienne dans l'âme, est persuadée que la ruse peut l'aider à se sortir de ce mauvais pas. Elle décide donc d'aller à Madrid, avec le fidèle Quintana et de se déguiser en un homme, nommé aussi Don Gil, afin de séduire Inés et d'empêcher son mariage avec son aimé. Ainsi, lorsque Martín / Don Gil se présente auprès d'Inés celle-ci, tout comme sa cousine Clara, lui préfère Juana / Don Gil - qu'elle appelle déjà « De las calzas verdes » - et dédaigne aussi Juan, son ancien prétendant.

Incertaine de la réussite complète de son premier rôle, Juana décide néanmoins dans la seconde journée d'aller encore plus loin dans sa ruse et dans sa comédie. Elle fait croire à Martin qu'elle est enceinte dans un couvent et entre aussi au service d'Inés en tant que femme nommée Elvira. Ainsi, elle compte lui raconter les infidélités de Don Gil / Martin et l'en dégoûter définitivement. Elle y parvient parfaitement si bien qu'à la fin de l'acte sa maîtresse Inés est prête à épouser Don Gil / Juana.

À la troisième journée, Juana parfait sa comédie en demandant à Quintana de faire croire à Martin qu'elle est morte lors d'un accouchement. Martin en vient à penser que ce mystérieux second Don Gil qui l'empêche d'épouser Inés est une incarnation de la Juana morte, qu'il a lâchement abandonnée. Vient ensuite une scène cocasse où les quatre faux Don Gil (Martin / Don Gil, Juana / Don Gil et enfin Juan / Don Gil et Clara / Don Gil qui se sont déguisés et jouent des rôles à leur tour pour régler leurs propres comptes) se rendent à la fenêtre d'Inés et se chamaillent. Enfin, au moment où la ruse de Juana engendre de telles conséquences, qu'elle fait risquer à Martin une arrestation et un jugement lié à la mort de Juana, elle révèle son double jeu et le reconquiert. En découvrant la véritable identité du Don Gil qu'elle convoitait, Inés décide de se contenter de Juan tandis que Clara épouse Antonio.

- TIRSO de Molina, *El Vergonzoso en Palacio* : Au Portugal, le Duc d'Aveiro a deux filles à marier. La cadette, Magdalena, est décidée à ne se laisser dicter sa conduite par personne. L'aînée, Serafina, elle, est fantasque et passionnée de théâtre. Toutes deux ont pour dame de compagnie une cousine de leur âge, Juana. De son côté, Mireno aspire à s'élever au-dessus de sa condition de berger si bien qu'il part à l'aventure en ville, en compagnie de son ami Tarso. En route, il rencontre Ruy Lorenzo ancien secrétaire du Duc d'Aveiro poursuivi par sa milice pour avoir essayé d'avoir assassiné le Comte d'Estremoz qui avait déshonoré sa soeur. Après avoir échangé ses vêtements avec le fuyard afin de lui venir en aide, Mireno est appréhendé et conduit au palais du Duc où il fait la connaissance de Magdalena, la fille cadette du Duc. Elle tombe immédiatement amoureuse de lui.

Lors de la seconde journée, Magdalena parvient à obtenir auprès de son père la libération de Mireno et un poste de secrétaire particulier afin qu'il lui enseigne à écrire des lettres pour son promis le Duc de Vasconcelos. Malgré toutes ces démonstrations et gestes d'amour, Mireno, paralysé par sa timidité, n'ose avouer ses sentiments à Magdalena. Serafina décide alors de monter une pièce intitulée *La Cruelle portugaise* afin de chasser la mélancolie de sa sœur. Dans le jardin, elle répète en costume le rôle d'homme qu'elle a choisi sous les yeux émerveillés de deux admirateurs dissimulés dans la verdure : Antonio, Comte de Penela, et le peintre qu'il a embauché afin de faire le portrait de la ravissante Serafina.

À la troisième journée, Lauro, le père de Mireno arrive en ville et révèle que ce dernier est de sang royal puisque lui-même est le frère du précédent roi du Portugal, tombé en disgrâce. Pendant ce temps, Magdalena feint de dormir et de parler en dormant afin de permettre à Mireno de vaincre sa timidité et de lui avouer ses sentiments. Néanmoins, contre toute attente, elle feint ensuite de se réveiller et lui annonce que les songes ne sont que des songes si bien qu'elle le paralyse à nouveau. De son côté, Antonio s'est décidé à avouer ses sentiments à Serafina mais celle-ci le dédaigne. Il jette alors à terre le portrait que le peintre avait réalisé, Serafina tombe amoureuse de sa propre image en homme et Antonio se propose alors de lui présenter ce soir-même au jardin cet individu qu'il nomme pour l'occasion du nom véritable de

Mireno : Don Dionis. Il parvient ainsi à la séduire. Ce soir-là, Magdalena a aussi convié au jardin Mireno et parvient également à ses fins. Lorsque le Duc d'Alveiro découvre tout cela et lève la confusion sur toutes ces identités, il accepte finalement aisément les deux mariages de ses filles.

- VEGA CARPIO Lope de, *Lo Fingido Verdadero* : La pièce commence par les plaintes de soldats envoyés par l'Empereur combattre les Perses révoltés parce qu'ils lui ont appris que son fils menait une vie de débauché à Rome. Les soldats vantent en revanche les mérites de son frère Numérien qui fait partie de leur voyage. L'un d'eux, Dioclétien leur annonce alors qu'il se pourrait bien qu'un jour il soit Empereur et promet de payer la paysanne Camille, lorsqu'il le sera. Elle accepte en lui prédisant qu'il deviendra Empereur uniquement après avoir tué un sanglier. Une tempête se déclenche alors, l'Empereur Aurélius César paraît et est foudroyé. Numérien se proclame consul et projette de servir son état à la place de son frère corrompu. Carin, lui, demande à Ginés de lui jouer une pièce le lendemain dans laquelle il figure ainsi que Rosarda, la femme qu'il convoite. Mais la nuit même, Carin est tué et Aper, le gendre avide de Numérien, l'empoisonne aussi afin d'accéder en personne au pouvoir. En le découvrant, Dioclétien se souvient de la prédiction de Camille et tue cet homme dont le nom signifie en latin sanglier. Il est alors proclamé Empereur.

Débute alors la seconde journée dans laquelle se prépare une grande fête en l'honneur non pas du mais des nouveaux empereurs. De fait, Dioclétien a décidé de partager son pouvoir avec son vieil ami soldat Maximien et de le couronner également. Camille, quant à elle, obtient de lui l'autorisation de le voir à n'importe quel moment du jour si bien que commence déjà entre eux une idylle amoureuse. Enfin surgit Ginés à qui Dioclétien demande de faire une comédie pendant sa fête. Après avoir évoqué tout son répertoire, Dioclétien lui demande d'imiter tout simplement un amant. Ginés décide donc de régler ses propres affaires de cœur avec sa comédie en montant une pièce dans laquelle il utilisera la jalousie pour que deux de ses comédiens, Marcelle et Octave se disputent et qu'il récupère une Marcelle fidèle et amoureuse.

Le premier spectacle intérieur débute alors par de la musique puis par un prologue à la suite duquel le public constitué par la Cour loue déjà les talents de Ginés. Puis, Ginés poursuit et se met à nommer Marcelle et Octave par leur propre prénom. Les spectateurs, éblouis, croient qu'il improvise et vantent encore ses talents. Mais le spectacle se poursuit avec l'annonce de la fuite des deux amants qui se confirme d'ailleurs dans la réalité. Fou de douleur, Ginés finit par avouer la vérité à l'Empereur et à lui demander d'intervenir pour les punir. Interloqué, ce dernier commence à s'interroger sur la part de mensonge et de théâtralité dans tout cela lorsque Pinabel surgit et fait mine d'inclure cette adresse royale dans la pièce en précisant que dans la réalité les amants sont revenus. Les apparences sont donc sauvées et le public, ravi, demande à Ginés de monter dès le lendemain une autre pièce dans laquelle il joue le rôle d'un martyr chrétien.

À la troisième journée, l'Empereur demande à Ginés ce que deviennent Marcelle et Octave. Ginés lui répond qu'il les a mariés et pardonnés. Il l'aime cependant toujours et reste plein d'espoir ce qui provoque la jalousie d'Octave. Ginés se met alors à répéter son rôle de martyr chrétien et croit voir apparaître dans les hauteurs du théâtre une image de Notre Dame et du Christ dans les bras du Père avec plusieurs martyrs. Il tente de se persuader que cette révélation n'a été qu'une hallucination quand une voix, celle du Christ se fait entendre et lui annonce qu'il va obtenir le salut. Un de ses comédiens, Fabio surgit alors et annonce l'arrivée de la Cour ainsi que le fait que

Marcelle ne veut pas jouer l'ange. Ginés lui demande de la remplacer et l'invite à répéter avec lui.

Puis, la Cour s'installe et la seconde représentation intérieure commence enfin avec de la musique et un prologue prononcé par Marcelle. Entre deux éloges des spectateurs, Ginés joue son rôle de martyr refusant d'abjurer sa nouvelle foi et voit cette fois apparaître un ange dans les hauteurs. Fabio apparaît ensuite pour jouer l'ange et on lui annonce alors qu'il a déjà joué son rôle. Les autres comédiens et les spectateurs qui ont vu l'ange le prennent donc pour un fou jusqu'à ce que Ginés se démasque et détrompe tout le monde en déclarant qu'un véritable miracle a eu lieu et qu'il professe désormais la foi des chrétiens en son propre nom. Furieux, l'empereur Dioclétien décide de l'envoyer à la mort. Avant l'exécution, Lentulus, interroge les autres acteurs suspects de complicité et leur ordonne de quitter la ville immédiatement. Tous se retirent alors, en maudissant Ginés mais reconnaissent pourtant en cet acteur empalé, le meilleur des acteurs.

- VEGA CARPIO Lope de, *La Villana de Xetafe* : À Madrid, Don Félix annonce à son amante, Doña Ana, qu'il doit la quitter pour régler des affaires à Séville. Méfiante, Ana demande à son valet, Lope, de surveiller Don Félix et de l'écarter des charmes dangereux des Sévillanes. Dans le petit village de Xetafe, Inés exprime aussi sa tristesse liée à sa séparation avec Don Félix. De fait, elle ne peut plus aller le voir à la capitale car son père lui a interdit de s'y rendre. La paysanne Pascuala tente alors de la consoler en lui rappelant qu'elle est de trop modeste condition pour cet homme et qu'en revanche, l'élégant villageois Hernando l'aime comme un fou. Inés reste complètement insensible à son discours. Apparaissent alors Don Félix et Lope qui marquent une étape sur leur trajet. L'idylle amoureuse recommence immédiatement entre Inés et Don Félix au grand malheur de Lope qui défend Doña Ana et d'Hernando qui surprend leur échange. Des voyageurs arrivent alors et demandent à Inés de danser sur de gaies chansons villageoises afin de se délasser. Celle-ci accepte afin que Félix voit ses talents et danse durant quatre couplets avant de donner rendez-vous à son aimé devant un vieux mur où ils échangent des propos amoureux. Charmé, Don Félix envoie ensuite son valet Lope à Madrid chercher des cadeaux pour Inés. En le voyant, un écuyer annonce cependant à Doña Ana qu'il a vu Lope à Madrid en train de faire des achats. Persuadée qu'il s'agit d'achats pour elle-même, elle le charge d'une lettre à remettre à Don Félix. De retour à Xetafe, Lope trouve son maître promettant à Inés un mariage et à sa servante monts et merveilles dès leur retour de Séville. Il lui raconte alors sa rencontre madrilène.

La seconde journée débute par les plaintes d'Inés qui n'a pas eu de nouvelles de Don Félix depuis seize mois. Un de ses serviteurs lui apprend alors qu'il revient de Séville pour se marier avec la riche Doña Ana. Inés décide alors de se rendre à la Cour pour empêcher le mariage de son aimé. Hernando prend le parti de la suivre. Déguisée en jeune paysanne désespérée par la perte de son poulain, Inés, nommée désormais Gila, parvient à attendrir Doña Ana et à rentrer à son service tandis que Hernando prend le costume et l'emploi de cocher de la maison. Après l'avoir croisé une première fois furtivement dans la maison de Doña Ana, Inés / Gila apporte à Don Félix les chemises que sa maîtresse lui a demandé de lui porter. Elle se présente sous son identité fictive en multipliant les doubles sens si bien que Félix finit par se douter de quelque chose. Hernando, lui, reconnaît Inés et lui prouve la puissance de ses sentiments en lui montrant que tous deux ont renoncé à leur condition par amour. Inés

reste toujours insensible, elle rentre et remet à sa maîtresse une lettre dénonçant le sang impur de Don Félix. Doña Ana refuse alors de se marier avec lui. Furieux, ce dernier provoque en duel son rival Don Pedro, qu'il croît responsable de cette rumeur détestable et déshonorante.

À la troisième journée, on apprend que Don Félix a reconquis son honneur en touchant Don Pedro et qu'il a conclu par vengeance une union avec une autre riche héritière nommée Helena. Doña Ana regrette sa réaction. Pour éviter ce troisième mariage, Inés / Gila lui propose alors de se déguiser en un cousin d'Elena, Juan, à qui cette dernière serait promise depuis l'enfance sans le savoir. Accompagnée de deux serviteurs, elles entrent donc dans la maison d'Elena et Inés / Juan joue son rôle à la perfection. Même lorsque Hernando surgit et la reconnaît, Inés / Juan s'en sort en prétendant qu'il est ivre. Elle parvient ainsi à ses fins et le mariage avec Don Félix est annulé. Don Félix demande alors à Gina / Inés de le servir auprès de Doña Ana pour que celle-ci accepte de nouveau de l'épouser. Elle lui révèle alors sa véritable identité et l'accable de reproches tout en lui annonçant qu'elle a hérité d'une riche dot de l'étranger que le cousin d'Elena lui a ramené. Félix vérifie auprès de Juan / Inés cette information et accepte alors de l'épouser, elle. La cérémonie de leur mariage débute alors jusqu'à ce que le véritable cousin Juan arrive et qu'Ana révèle toute l'histoire d'Inés ainsi que toutes les tromperies de Don Félix. Ce dernier est alors condamné à épouser Inés malgré sa pauvreté et s'estime heureux que sa femme soit dotée de tant d'esprit et de hardiesse.

C. THÉÂTRE LATINO-AMÉRICAIN ET CUBAIN

- FELIPE Carlos, *El Chino* : Palma, la protagoniste vit à La Havane avec Sergio, un diplomate qui l'entretient et qui vient d'obtenir une mutation. Elle refuse de le suivre car elle s'accroche au souvenir d'une rencontre furtive avec un marin et tente de retrouver ce moment en le récréant théâtralement. Comme elle veut que le jeune marin y joue son propre rôle, elle interroge deux femmes, Caridad et Alameda, pour savoir si elles se souviennent d'un marin nommé José. Alors qu'elles répondent par la négative, Robert, le metteur en scène arrive et donne à Palma les costumes tout en critiquant le décor de façon ridicule. Il insiste sur le fait que personne ne doit savoir qu'il participe à cette représentation pour ne pas compromettre sa réputation théâtrale.

Puis, tandis que des machinistes changent et installent le décor, Nena arrive et indique que malgré toutes ces recherches elle n'a pu trouver le marin. Palma s'énervé alors en énumérant les preuves de sa présence sur l'île. Nena la calme en lui disant qu'il lui reste un témoin, un ami même du marin, Le Chinois, (qui donne son nom à la pièce) qui se souviendra peut-être. Entre alors Santizo, un acteur célèbre qui « roule des mécaniques ». Il a accepté de jouer l'un des violonistes suicidaires qui fréquentait aussi la pension du Chinois à ce moment-là, pour aider ce dernier à retrouver la mémoire. Néanmoins, il souhaite aussi que personne dans le monde artistique ne soit averti de sa participation à ce petit divertissement.

Alors que les machinistes continuent leur travail de préparation, il se met alors à répéter et à maudire le texte qu'il trouve mal écrit. Il répète alors avec une des servantes qu'il prend naïvement pour une actrice. Entrent alors Le Chinois et Renata la Silenciosa qui semblent deux fous se riant de tout. Le Chinois répète à Palma qu'il ne se souvient d'aucun José et qu'elle gâche beaucoup d'argent pour rien mais Palma

insiste. Arrive enfin un certain José mais il ne reconnaît pas Palma et n'est pas reconnu par Le Chinois. Le rideau tombe.

À l'acte deux, l'action reprend comme s'il n'y avait pas eu de coupure. José recommence à nier puis devant l'insistance de Palma qui l'abreuve de souvenirs, il finit par dire que ce José était possiblement lui. Ils reconstruisent alors devant les autres personnages la scène de leur rencontre. Robert déclare ensuite que José a été identifié et ordonne de commencer à enlever les décors. Sergio objecte que deux jeunes n'auraient pas pu parler de façon si ampoulée et si travaillée, qu'ils manquaient de spontanéité mais Robert lui répond que la parole est secondaire et qu'ils ont retrouvé au moins l'intensité de leur rencontre au niveau psychique. José se met alors à défendre la sincérité de ses paroles amoureuses comme s'il s'agissait des siennes et non de son personnage et invite Palma à partir, semble-t-il « pour de vrai ». Mais Palma doute encore si bien que le divertissement reprend afin que Le Chinois puisse se souvenir et confirmer l'identité de cet homme en lui ôtant ces derniers doutes.

Lorsqu'il doit prononcer un dialogue avec son soi-disant ami Chinois, José se rebelle encore en expliquant qu'il ne connaît pas cet homme. Sergio a beau prononcer son texte dans une autre configuration afin de l'aider à se rappeler, José conteste toujours jusqu'à ce que Palma le contredise. Se pliant alors à son désir, il prétend avoir affirmé ces mots. La reconstitution de la scène de séduction se poursuit donc avec la suggestion de leur première union sexuelle et la mise en scène du suicide du violoniste abandonné par son aimé. José semble désormais s'être identifié à son rôle et avoir perdu la notion des limites entre fiction et réalité au point que Palma lutte pour se débarrasser de lui.

À l'acte III, Palma ayant annoncé qu'elle était prête, la pièce interne semble reprendre. Mais on voit alors les acteurs ôter leur costume et se préparer à toucher leurs honoraires comme si tout était terminé. José, qui ne semble pas avoir quitté son premier rôle demande à voir Palma en vain. Puis celle-ci paraît et le rejette en lui disant qu'il a été payé pour ses services. Lorsqu'il lui demande pourquoi elle cherche tant José, elle avoue alors que tous ses efforts pour faire coïncider le passé et le présent entretiennent sa douleur, sa tristesse et la volupté qu'elle y éprouve, car au fond, elle sait bien que le passé est irrécupérable. José part et elle s'écroule alors en larmes en suppliant Le Chinois de se souvenir ce soir ou demain où elle recommencera sa mise en scène.

- GAMBARO Griselda, *El Campo* : Martin, un comptable, vient faire les comptes du nazi Franck. Celui-ci lui indique qu'il y a régulièrement des spectacles d'ouvriers et d'enfants de rue sous sa fenêtre mais à chaque fois que Martin regarde dans cette direction, il ne voit rien. Puis Franck le laisse et part se changer pour accueillir celle qu'il prétend être une amie d'enfance pianiste venue lui rendre visite. Arrive alors Emma, une femme étrange, qui, malgré sa tenue en loques et ses poux, joue devant Martin le rôle d'une femme du monde et d'une artiste à grand succès. Franck revient en tenue de SS impeccable et lui fait un baise main de façon très maniérée. Emma sort alors un moment de son jeu hautain pour lui parler servilement de Martin avant de reprendre son ton noble et de se remettre à parler comme si elle récitait un texte. Mais, tel un metteur en scène, Franck l'interrompt, il critique violemment sa façon de jouer et la menace même d'un fouet. Emma continue néanmoins à réciter stoïquement sa leçon et ses répliques sur le fouet sans ciller, comme si cette crise faisait partie de la mise en scène de Franck. Martin qui observe la scène enchâssée depuis le début a

d'ailleurs beau tenter de faire avouer à Emma la maltraitance qu'elle subit, il n'y parvient pas.

Puis à la scène suivante, Emma se met à jouer du piano sur une estrade devant un public composé de Martin, de Franck, d'un groupe de détenus visiblement sortis d'un camp de concentration et d'une fille de SS chargée de leur surveillance. Avant même qu'elle ne joue, chaque geste de la pianiste est alors imité par le public et par Martin manipulé comme une marionnette ou un pantin par les autres membres du public intérieur. Etant donné que le piano n'émet aucun son, sous les ordres de Franck, Emma fait semblant de jouer en fredonnant un air de Chopin. Franck se lève alors et applaudit. Emma se rassied au piano et recommence à jouer de la même façon mais sur un signe d'un SS, cette fois, les détenus se mettent à l'accompagner au chant. Ils élèvent la voix jusqu'à couvrir complètement celle de la pianiste puis se taisent brusquement à un autre signe de leur SS, laissant ainsi résonner la voix enrouée et solitaire d'Emma. Franck se met de nouveau à applaudir et lui remet des fleurs qu'elle jette au public devenu impassible, comme si son rôle était terminé. Sur un signe des SS, ils quittent d'ailleurs tout de suite après la salle. La fin du premier acte se termine par une prise de parole de Martin qui déclare docilement s'être amusé pendant cette « plaisanterie » afin que Franck le laisse en paix.

Au début de l'acte II, on voit Martin travailler avec Emma. De retour d'une partie de chasse, Franck entre ensuite sur scène et force Emma à venir contempler ses cadavres. Puis il supplie soudain Martin de le débarrasser d'Emma et de partir avec elle. À la scène suivante, on retrouve donc les deux personnages à l'intérieur de la maison de Martin. Mais un fonctionnaire arrive soudain et pique Martin avec une seringue afin de le rendre malléable, de lui faire tout oublier, et de pouvoir le marquer au fer rouge, comme Emma et les détenus, et de pouvoir sans doute ainsi recommencer la mascarade initiale.

- HUIDOBRO MONTES Matías, *Su Cara mitad* : Seul en scène, Raúl décroche le téléphone et annonce à son interlocuteur qu'il a terminé son premier acte. Puis Bob surgit en remettant sa cravate et Raúl lui annonce alors que c'était sa femme, Sara, qui voulait lui parler à propos du dîner de ce soir. Bob paraît mécontent mais Raúl l'amadoue en lui disant que sans lui et sa femme, sa pièce intitulée *Su Cara mitad* n'aurait jamais été terminée et n'aurait jamais été jouée. Mais très vite, la tension entre eux remonte lorsqu'ils évoquent le titre de la pièce. Raúl rappelle que *Juegos prohibidos* est plus approprié et plus vendeur que le *Reglas de conductas* pour lequel milite Bob. Puis, Raúl reproche à Bob d'être jaloux de sa relation avec sa femme, Sara, et lui rappelle qu'il n'a rien à craindre étant donné qu'elle le considère comme un vulgaire *latin lover* immigré à New York. Surgit alors Sam, le producteur qui semble aussi avoir ses habitudes intimes avec Raúl. Il lui demande pourquoi Bob se montre si énervé. Raúl lui répond alors que le titre de la pièce ne lui convient pas et le remercie lui et sa femme Judy d'avoir investi dans sa pièce qui est représentée ce soir pour la deux centième fois et qui va peut-être remporter un prix. Sam lui dit alors qu'il sait très bien où il investit si bien que Raúl en vient à lui reprocher son mercantilisme, son obsession capitaliste pour l'argent. Ils se mettent alors à leur tour à se disputer au moment où surgit Judy. Après avoir lancé quelques réflexions xénophobes à Raúl sur son statut de *latino*, Sam s'en va et Judy et Raúl s'embrassent alors de façon très cinématographique et théâtrale. Judy lui dit alors qu'il est véritablement un *latin lover*.

L'acte II débute de nouveau par un coup de téléphone. Raúl décroche et, paniqué, affirme à son interlocuteur qu'il n'y a pas de révolutionnaire ni de terroriste dans les

parages et qu'il n'a pas commandé de pizza. Sara arrive alors et le rassure en lui disant qu'il s'agit sûrement d'un personnage qu'il n'a pas laissé entrer en scène au premier acte, comme pour elle. Elle finit néanmoins par lui reprocher d'avoir fait d'elle un personnage absent et secondaire contrairement à Judy. Il lui répond qu'il a préféré la garder pour un moment d'intimité et que ses airs et ses reproches d'actrice hautaine sont ridicules. Elle lui rappelle alors qu'elle est comédienne et qu'ils sont justement en train de jouer sans s'en rendre compte. Exaspérée par la persistance de ses airs condescendants, elle décide même ensuite de lui dire la vérité. Elle avoue alors que depuis le début elle le voit aussi comme un *latin lover* qu'ils ont cherché progressivement à castrer et à adapter à leur société. Elle ajoute enfin qu'il va certainement devoir réécrire son premier acte. Puis le téléphone sonne, Judy entre et confirme à son tour le caractère *latino* de Raúl. Néanmoins alors que Sara propose de terminer la pièce par un meurtre qui serait en accord avec les racines *latino* de Raúl, Judith, elle, défend ardemment un *happy-end* à la mode américaine. Sam et Bob entrent et interrompent leur querelle.

Bob décide de faire des coupes dans le texte et Sara qui se met ainsi à couper le texte jusqu'à le détruire complètement. Selon elle, il est en effet dangereux pour Raúl car il le rattache trop à son passé cubain et empêche son assimilation complète dans leur société d'américanisés. Raúl se révolte alors soudain et se met à les insulter en anglais. Ils se jettent tous sur lui pour le mater quand surgit un homme avec une mitraillette.

L'acte III débute par une discussion téléphonique entre Raúl et une certaine María. Il lui explique que son premier acte a été très apprécié et qu'en revanche, le second a laissé ses amis effrayés par le Tiznado si bien qu'il va donc prendre des mesures pour le troisième. Puis, il lui assure qu'elle parle bien à Raúl, qu'il maîtrise parfaitement la situation et qu'il réduit actuellement au silence le Tiznado qui est en lui. Tous ses amis entrent alors en scène pour le féliciter pour sa pièce et pour en critiquer la fin correspondant vraisemblablement au second acte. Ils lui conseillent en effet vivement de supprimer le personnage du Tiznado ainsi que son apparition finale car elle risque de choquer le public policé anglo-saxon. Mais Raúl explique que le personnage du Tiznado s'est emparé de lui, qu'il a écrit à sa place tout le deuxième acte et qu'il ne voit pas comment il va réussir à s'en débarrasser. Alors qu'il lutte encore avec son double intérieur, ses amis lui proposent de faire une thérapie théâtrale. Sam lui donne ensuite un pistolet pour en finir avec le Tiznado et ses troubles identitaires mais la porte sonne et Raúl va ouvrir à Maria. Immédiatement, les autres se relaxent et se mettent brusquement à commenter l'entrée de Maria, à la critiquer et à demander de refaire cette scène. Judy sort ensuite aussi ostensiblement de son jeu en avouant qu'elle a eu peur un instant que Raúl ne se tue vraiment. Raúl, enfin, confirme qu'il a failli confondre la fiction et la réalité et leur annonce son mariage avec Maria juste avant qu'ils ne partent pour la soirée de remise des prix.

Mais, lorsqu'ils sont seuls et que Maria - seul personnage qui arrive dans la pièce à faire taire le Tiznado - s'apprête à partir pour la cérémonie en disant à Raúl que ses amis ne sont que des canailles hypocrites et qu'il devrait les tuer ainsi que le Tiznado, Raúl se moque d'elle et la ramène à la réalité en lui rappelant qu'il a aussi inventé ce mariage et cette histoire de remise de prix. On croit donc comprendre que ce troisième acte faisait et fait aussi partie de sa comédie. Pourtant, lorsque le téléphone sonne une ultime fois, Raúl se tue réellement de peur qu'il ne s'agisse à nouveau du Tiznado.

- HUIDOBRO MONTES Matías, *Exilio* : Victoria entre dans l'appartement américain de son ancien amant cubain, le poète Migúel, désormais marié avec La Gorda Beba. Celui-ci lui propose de meubler leur vie d'exilés en faisant un petit vaudeville français. Bien qu'elle ait joué *Les Bonnes* de J. Genet, Victoria refuse et se reproche de façon grandiloquente et mélodramatique de faire du théâtre alors que Castro fait la Révolution. Rubén arrive alors avec un livret en main et tente d'intervenir mais ils lui expliquent qu'ils sont simplement en train de répéter la pièce intitulée *La Vida breve* que leur ami dramaturge Ramon n'a pas encore terminée. Puis Victoria se contredit en lui disant que c'est la réalité, qu'il y a bien une Révolution et qu'ils sont en fait en train de répéter une pièce intitulée *La Cantata* composée par leur ami poète Migúel. Ils reprennent la répétition d'une pièce évoquant le futur de Cuba quand Migúel les interrompt en leur disant qu'ils ont modifié leur texte. Ils changent de livret, se mettent à lire justement celui de *La Cantata* qui décrit et répète alors exactement leur situation précédente et actuelle. Cette pièce qui ne se termine jamais est comme une chronique des événements que nous voyons ou comme une *commedia da fare* dans laquelle l'auteur Migúel enregistre et note ce qui se passe en scène. Surgit alors Román qui demande s'ils répètent sa pièce. Ils lui répondent alors que non et qu'ils répètent *La Cantata*. Pourtant Román se met ensuite à évoquer *La Vida breve* en parlant d'éléments qui appartenaient visiblement aussi à la *Cantata*. Il termine en disant qu'il a modifié son texte et les modifications qu'il évoque se produisent alors justement en scène. La confusion entre les deux pièces semble donc totale.

Débute alors l'acte II qui nous présente le groupe d'amis après la révolution castriste. Román, Victoria et Migúel sont désormais des artistes compromis qui n'en reviennent pas de cette immense mascarade et farce que fut la révolution. Seule Beba semble satisfaite de la situation et de son nouveau métier à responsabilité. Victoria propose alors à Migúel et Román de quitter l'île mais Migúel tente de les décourager de ce projet en évoquant les difficultés que Román aura pour avoir du succès ailleurs. Puis Beba rentre et leur apprend qu'à cause de son homosexualité, un de leurs amis, Rubén, ne peut rester à la tête du théâtre national et qu'elle est nommée à sa place. Les autres feignent d'être contents et de se réjouir de sa promotion. Seul Román essaye de lui rappeler leurs liens passés grâce au théâtre mais en vain. Rubén surgit alors et entame un long monologue racontant toutes les tortures qu'il a subies à cause de son homosexualité. Il termine en clamant que la seule vérité et liberté dans cette île est le théâtre et que le théâtre est la seule fuite possible.

L'acte III nous projette vingt ans plus tard, à New York. Les anciens amis ont visiblement prévu de se revoir. Auprès de son mari, Román, Victoria les attend, inquiète, car elle a tiré un trait sur sa vie passée et sur sa profession de comédienne. Rubén arrive alors le premier. Il reste si perturbé par ses traumatismes passés qu'il se prend pour un personnage de Miami Vice qui décide d'user d'un pistolet pour forcer Román à terminer sa pièce intitulée *La Vida breve* selon ses instructions. Victoria et Román font semblant d'entrer à moitié dans son jeu, et d'accepter de terminer la pièce à condition que ce soit Román qui le fasse. Il refuse car il veut au moins faire une chose utile dans sa « *vida breve* ».

C'est alors que Migúel et Beba entrent en scène. Rubén menace alors Beba et lui annonce que tout cela est une comédie qu'ils ont montée tous ensemble pour la tuer. Migúel le confirme en l'empêchant de partir et en lui disant qu'il s'agit d'une cérémonie rituelle où lui-même cesse désormais de jouer la comédie du bon mari et où il a le pouvoir et la possibilité de la tuer. Mais finalement, il lui laisse la vie sauve et repart avec elle. Rubén, apaisé, annonce alors que ses obsessions et les fantômes du

passé l'ont quitté pour toujours ou presque. Il part en promettant de revenir comme la comète de Halley que les exilés, Román et Victoria finissent par admirer. Le rideau tombe d'ailleurs sur l'apaisement de ces derniers face à un ciel étoilé où les astres filants, pareils à des exilés, contribuent et participent pourtant pleinement au magnifique spectacle de l'univers.

- **HUIDOBRO MONTES** Matías, *Oscuro total* : Au premier acte, on voit des frères, Oscar et Tony jouer une comédie ou un rituel dans lequel ils font mine de se disputer violemment suite au parricide de leurs parents qui les persécutaient. Ils tentent d'élaborer différents plans pour échapper à la justice, comme faire porter le chapeau à des individus nommés Gina et Giorno, de préparer ou trouver leur texte pour la scène de l'arrivée de la police, ou encore de tuer leur mémoire. Mais ils n'y parviennent pas et en viennent à se battre jusqu'à ce que l'obscurité les engloutisse.

À l'acte deux, leur jeu reprend. Oscar prend son livret et commence à le lire quand Tita, la mère, ou son fantôme, sort de sa chambre et se met en tant que co-auteure à faire des commentaires sur le script. Elle évoque ce qui s'est passé précédemment et exprime son mécontentement sur les circonstances de sa propre disparition. Puis Paco, le père surgit à son tour, le livret à la main et exprime aussi son insatisfaction devant cette pièce. Paco et Tita proposent de changer le texte et endossent alors ensuite les costumes et le rôle des deux délinquants Gina et Giorno. Les deux frères, Oscar et Tony reprennent alors leur rituel meurtrier mais proposent cette fois de tuer ces deux personnages en suivant le script revu consciemment ou inconsciemment par leurs propres parents. L'obscurité envahit de nouveau la scène.

À l'acte trois, soudain, les personnages qui se trouvent sur la scène ne sont plus les enfants mais leurs parents, Tita et Paco, qui ôtent leur costumes et se mettent à imiter leurs enfants au début du premier acte. Ils jouent à parler et agir comme eux, en accroissant cependant leur avidité, leur érotisme bestial et leur souci de préméditation. Les parents qui étaient auparavant les victimes sont donc devenus les bourreaux, les Saturnes dévorant leurs enfants, bref, des clones dans un monde incohérent. Mais leur jeu se retourne contre eux. Bien qu'ils aient ôté leurs costumes, ils ne parviennent plus à distinguer la fiction et la réalité et essayent en effet de s'entretuer. L'arthrite et les tremblements de la vieillesse les en empêchent cependant. Oscar et Tony réapparaissent finalement en scène et en fils attentionnés demandent à leurs parents ce qu'ils font armés. Suite à une scène de tendresse familiale, les parents regagnent leur lit. Alors Oscar et Tony s'emparent du pistolet en montant les escaliers signalant ainsi ostensiblement la possibilité d'un autre meurtre qui pourra être celui des parents à nouveau ou celui des enfants puisque dans leur rituel, comme dans la société cubaine du moment, les victimes varient sans raison logique ni loi préétablie.

- **PIÑERA** Virgilio, *Dos Viejos pánicos* : Au lever de rideau, on voit deux vieillards qui, pour oublier leur triste vie solitaire, leur vieillesse, ou bien encore leur crainte de la fin, jouent à divers jeux de rôles parmi lesquels se trouvent non seulement celui de nourrissons, celui d'amants éplorés mais aussi et surtout celui de leur propre mort. Mais malgré ces jeux de dédoublement au cours desquels ils tuent leur conjoint ou bien un double imaginaire de leur être, leur peur subsiste si bien que dès le second acte on voit qu'ils recommencent sans cesse à jouer leur comédie morbide ainsi que le meurtre de leur peur. Mais de même que leur comédie manque parfois d'empiéter sur leur réalité, de même que Tota manque d'étrangler véritablement Tabo, la terrible réalité castriste et dictatoriale dans laquelle ils vivent empiète toujours sur leur fiction

et sur leurs scénarios imaginaires. Les frontières entre fiction et réalité se brouillent donc et les présentent comme des acteurs d'une comédie inventée reflétant en fait une comédie humaine permanente. La fin de leur grotesque comédie le confirme d'ailleurs puisqu'elle a beau se terminer par la simulation d'un retour complet à l'enfance et par le jeu de leur transfiguration en nouveau-nés, symbole parfait d'une nouvelle vie, la reprise ensuite de leurs paroles initiales montre finalement qu'il n'en est rien, que leur comédie ne les a pas fait avancer et qu'ils vont en fait recommencer leur rituel ou comédie existentielle quotidienne sur les mêmes données théâtrales.

- TRIANA José, *La Noche de los asesinos* : Comme ils en ont l'habitude, Lalo, Beba et Cuca – trois enfants, trois adultes, ou trois vieillards – s'enferment dans le grenier de leur maison pour jouer et représenter le meurtre de leurs parents. À partir du moment où Beba annonce que « la représentation a commencé », comme s'il s'agissait d'une séance d'exorcisme, chacun d'entre eux endosse divers rôles tels que celui des parents, des voisins curieux, ou encore du meurtrier. La seule règle de leur jeu cruel semble être de ne jamais sortir avant la fin de la comédie funèbre. Ainsi, lorsque l'une d'entre eux, Cuca, demande une trêve ou montre des signes de faiblesse, elle se voit aussitôt rappeler à l'ordre. Leur scénario se poursuit donc finalement jusqu'au meurtre des parents par Lalo, au nettoyage de la scène de crime, et à la remarque finale de Beba : « La première partie est terminée⁹ ».

Puis, à l'acte deux, c'est au tour de Beba et de Lalo de manifester des signes de faiblesse et de renonciation mais ils sont immédiatement rappelés à l'ordre par Cuca qui orchestre désormais la seconde partie de la représentation. Dans cette dernière, le bourreau ou l'assassin joué par Lalo, est interrogé par les policiers puis jugé par des juges de la société conservatrice et punitive, tous incarnés sur scène par ses deux sœurs.

Les victimes du premier acte prennent donc ici le pouvoir et deviennent à leur tour étonnamment des bourreaux, fondant leur jugement et leur condamnation à partir d'apparences qu'on leur présente et de conventions, celles-là même qui les ont forcés à s'aliéner dans ce jeu devenu conspiration. Au tomber de rideau, Beba annonce qu'il s'agit de son tour désormais, et indique donc que leur rituel macabre va encore se prolonger et se répéter à l'infini s'ils ne parviennent pas, un jour, à matérialiser l'acte qui les libérerait.

- TRIANA José, *Fiesta* : La pièce débute par l'image d'une femme, Carmelina, vêtue comme les actrices des années trente et quarante du cinéma américain et français, qui traverse la scène comme une somnambule pour aller s'asseoir dans un fauteuil où elle s'endort. Puis, alors que s'entend en arrière-fond les bruits d'une immense fête, deux personnages, Perucho et Johnny, surgissent en se demandant pourquoi Gerardo veut faire une représentation pendant la fête et pourquoi il les ennuie tant afin qu'ils répètent. Ils se mettent ensuite à imiter Gerardo et son intransigeance ridicule pour les moindres détails de cette fête et de cette représentation, si bien qu'ils sont bien vite pris d'un fou rire qui réveille Carmelina qui sanglote alors un temps puis se rendort.

Les scènes suivantes apportent néanmoins des informations contradictoires dans la mesure où l'on apprend que c'est ce même Perucho qui a eu l'idée de cette fête et de ces répétitions pour extorquer de l'argent à Gerardo. Johnny lui explique qu'il a été pris au piège, lorsque surgit le fameux Gerardo, habillé en prestidigitateur des films

⁹ J. Triana, *La Nuit des assassins*, op.cit., p. 290.

des années 30. Il transforme soudain la scène en boîte de nuit sur laquelle Johnny et Perucho entament alors un inattendu numéro de danse puis quittent la scène en saluant le public. Seul, Gerardo apprend alors qu'il les soupçonne de vouloir le voler, et se met à les chercher frénétiquement. C'est à ce moment qu'apparaissent sa fille, Rosi, et sa femme, Laura. Costumées et dotées de masques, elles se mettent à leur tour à jouer une scénette mélodramatique dans laquelle elles expliquent à Gerardo qu'elles s'opposent au mariage qu'il prévoit pour Rosi et le supplient de ne pas envoyer son véritable amour dans les Everglades. Tout d'abord, le père ne comprend rien à cette mascarade et leur demande s'il s'agit d'un mélodrame ou d'un feuilleton télévisé. Puis, il se souvient de sa fête « chérie », ou de son projet de représentation théâtrale et semble alors lui-même endosser un rôle de son scénario. Il devient en effet Ulrico, l'amoureux transi d'une reine noire qui entre justement en scène, incarnée par Amelita, la fille supposée de Laura et de Perucho, tandis que Johnny et Perucho reviennent aussi déguisés en Eunuques. Gerardo joue ensuite une autre scénette dans laquelle il courtise la Reine Noire mais elle le rejette car il n'a pas quitté sa femme.

Face à toutes ces allusions à la réalité de son couple et de sa situation familiale dans ce jeu amoureux, le spectateur s'interroge de nouveau sur les frontières entre la fiction et la réalité lorsqu'il voit surgir sur scène Laura et Rosi qui se plaignent du décor prévu pour la fête. La grand-mère qui, malgré l'exil familial, semble encore traumatisée et enfermée dans son ancienne vie cubaine, intervient pour dire qu'elle ne veut pas entendre parler de politique. Ressurgit à sa suite la vieille tante Carmelita qui se plaint uniquement de tous ces bruits qui l'empêchent de dormir. Tandis qu'elle raconte son rêve, Gerardo se querelle avec sa fille dont l'amour et la dépendance envers Johnny, qu'il soupçonne toujours de l'avoir escroqué, l'agacent et lui semblent ridicules. Leur conflit familial prend de l'ampleur si bien que les personnages ne trouvent plus de motifs pour faire la fête. Perucho brouille alors une ultime fois toutes les frontières entre fiction et réalité en annonçant que la comédie est finie et Johnny propose de rallumer les lumières et de partir.

L'acte II renforce encore notre confusion en débutant par une crise entre Gerardo et Laura qui ne sont pas d'accord sur la façon de jouer. Puis, Laura avoue qu'elle trouve cette idée même de fête grandiose stupide et qu'ils n'attireront ainsi que la moquerie des gens. Elle lui annonce aussi qu'elle est inutile et qu'il ne trouvera pas, grâce à cela, son voleur qui collabore d'ailleurs avec lui dans cette grotesque mascarade. Juste après, Gerardo surprend une discussion entre Perucho et Amelita au cours de laquelle cette dernière lui reproche aussi d'avoir organisé cette fête égoïstement afin de faire de ses désirs et de ses rêves de pilleur sans scrupules des réalités et où elle lui annonce même qu'elle le quitte. Gerardo se rend alors compte qu'il met aussi en danger sa famille à cause de son désir frénétique de représentation.

À l'acte III, en effet, la cellule familiale de Gerardo semble imploser. Son père et sa femme tout d'abord se rebellent contre cette fête. Ils refusent d'y aller car elle prend selon eux des tournures dictatoriales et Gerardo des allures de Castro. Sa mère ensuite se joint aussi à eux pour protester. Elle affirme qu'elle se trouve ridicule dans son costume de minette et qu'elle préfère mourir plutôt que de continuer à jouer son rôle stupide. Mais une explosion a soudain lieu sur scène et interrompt leur rébellion. On retrouve alors Gerardo et Perucho qui a désormais un bandage sur la tête. Puis une voix se fait entendre annonçant que tout ceci est une comédie qui doit se terminer et le numéro final va débiter. Gerardo et Perucho se regardent un instant, oublient leur différent en un éclat de rire, et tous se mettent finalement à danser et chanter bras dessus dessous une rumba et des chants cubains en se demandant s'ils rêvent ou s'ils

vivent dans une comédie permanente. La dernière scène, qui présente la vieille tante Carmelina se réveillant de nouveau dans son fauteuil puis demandant au public où est le coiffeur, son amour perdu, accroît d'ailleurs encore l'ambiguïté sur le degré de réalité des événements qui viennent de se dérouler.

- WOLFF Egon, *Los Invasores* : Le rideau se lève sur un intérieur bourgeois, dans lequel un couple aisé discute. Lucas Meyer explique à sa femme qu'il trouve qu'ils sont trop heureux ces temps-ci et qu'il soupçonne un malheur proche. Alors qu'ils regagnent anxieusement leur chambre à coucher, un clochard nommé La Chine brise un carreau et fait irruption dans le salon pour leur demander de lui donner du pain et de l'héberger pour la nuit. Au début, Lucas menace de le tuer puis finit par faire une exception à ses principes. Il soulage sa bonne conscience en acceptant et remonte ensuite se coucher. Mais l'arrivée bruyante de la petite amie du clochard, Tohu Bohu, l'alerte et le fait redescendre. Face à lui, Tohu Bohu se livre alors au beau milieu du salon au numéro musical et dansant qu'elle pratique dans les rues afin de l'amadouer et le remercier de son hospitalité. La Chine, quant à lui, s'installe dans un fauteuil pour la regarder et pour ensuite parler à Lucas Meyer. Ce dernier découvre alors que ce clochard est l'un de ses anciens associés qui s'est tué à cause d'une inauguration d'usine ratée. La nuit passe et au petit matin la maison est alors complètement envahie par les « envahisseurs ». Marcela, la fille de Meyer tente bien de les chasser mais en ressort défigurée. Bobby, son fils, apparaît, lui, du côté du prolétariat et des vagabonds mais ceux-ci le capturent et lui jettent aussi un sort. À la fin du premier acte, la famille Meyer semble donc réduite au statut de pantins manipulables et manipulés par les envahisseurs.

Au second acte, d'ailleurs Marcela dit à son frère Bobby que des hommes fantômes sont venus danser une danse de la mort devant son lit. Et lorsque Bobby la quitte, Tohu Bohu, Ali Baba et le Boiteux qui se sont parés de branchages secs et noircis le visage se remettent à danser un rituel macabre et grotesque tout autour d'elle. Alors que l'on voit La Chine s'impacienter de voir craquer toute la famille Meyer, Madame Meyer abandonne à son tour la partie en découvrant que ses bonnes ne prendront pas non plus leur défense puisqu'elles se sont révoltées et sont parties de la maison.

Dans un ultime effort, Lucas Meyer tente encore de raisonner La Chine puis de négocier et de sauver sa peau en lui livrant tous les corrompus qu'il connaît mais il subit à son tour un échec cuisant. La défaite des Meyer consommée, commence alors un spectacle dans lequel Tohu Bohu et tous les envahisseurs sont déguisés macabrement pour faire revivre et mettre en scène sous les yeux de Lucas ses erreurs passées et ses angoisses.

Au bout d'un temps, Lucas Meyer interrompt soudainement la représentation enchâssée et avoue avoir tué le frère de La Chine. Tous les acteurs traversent alors le plateau et vont se planter devant Meyer lorsque La Chine dit : « Venez ! Je vous invite à regarder la réalité. C'est un spectacle qui réjouit l'esprit¹⁰. » Puis toute la troupe de La Chine et lui-même quittent la scène et toutes les lumières s'éteignent comme pour désigner et dénoncer le statut fictionnel et la non-réalité de ce que nous prenions pour la pièce-cadre. Lucas nous annonce en effet finalement que tout cela n'était qu'un rêve.

Pourtant, en lui prouvant qu'une partie de son songe s'est réalisée, son fils crée un doute et fait encore vaciller la frontière entre fiction et réalité ou pièce-cadre et pièce

¹⁰ E. Wolff, *Les Envahisseurs*, op.cit., p. 259.

encadrée. Au tomber de rideau, d'ailleurs, la famille Meyer est là, réunie, et inquiète, au milieu de la pièce lorsqu'à la fenêtre qui donne sur le jardin, exactement comme au début de la pièce, un carreau tombe avec fracas et une main pénètre pour soulever le loquet.

LISTE CHRONOLOGIQUE DES MISES EN SCÈNE DES PIÈCES DU *CORPUS* PRIMAIRE AU DIX-SEPTIÈME ET VINGTIÈME SIÈCLES

Ce recensement a été effectué notamment à partir du site « Les archives du spectacle », de la data BNF, de CESAR, des revues de presse de la bibliothèque Richelieu et de recherches dans les dossiers non informatisés de la SHT. Il n'a cependant pas la prétention d'être le résultat d'une enquête systématique d'historien et souhaite surtout présenter les principales réalisations des metteurs en scène des pièces de notre *corpus* primaire, pour un meilleur repérage de leurs réalisations d'un point de vue diachronique.

En bleu, figurent les mises en scène sur lesquelles nous nous sommes plus particulièrement appuyées afin de construire notre réflexion. Ce choix est en partie arbitraire et ironiquement, il est souvent dicté par la documentation photographique que l'on a pu recenser et que les théâtres ont bien voulu mettre à notre disposition. L'abondance de sources particulièrement significatives concernant quelques pièces de notre *corpus* secondaire ainsi que certaines mises en scène du début du vingt et unième siècle explique aussi le fait que nous les ayons ajoutées dans notre étude et dans ce relevé.

Enfin, lorsque certaines pièces du *corpus* primaire n'apparaissent pas ou que des informations concernant le lieu, la date ou le responsable des réalisations ne sont pas mentionnées, c'est à l'inverse uniquement parce qu'elles ne figuraient pas sur les différents registres que nous avons consultés.

1. Mises en scène des pièces du Siècle d'Or

Calderón :

a) *La vida es sueño* :

1. Mise en scène de Dullin au Théâtre de l'Atelier, à Paris, en juin 1922.
2. Adaptation et mise en scène de Pierre Aldebert au Théâtre National Populaire, à Paris, en février 1950.
3. ————— d'Alexandre Arnoux et mise en scène de Roger Planchon au Théâtre de la Comédie de Lyon, en mars 1952.
4. Mise en scène de Roland Monod au Théâtre Quotidien de Marseille, en 1954.
5. ————— d'A-M Julien au Festival des Nuits de Bourgogne, en juin 1958.
6. Adaptation et mise en scène de Georges Goubert à la Comédie de l'Ouest, à Rennes, en 1959.
7. ————— d'André Charpak pour le Festival du Languedoc, à Montauban, en juillet 1961.
8. Adaptation et mise en scène de Jean Gilibert au Théâtre de Châteauvallon, à Ollioules, le 22 juillet 1970.
9. Mise en scène de Jorge Lavelli à la Comédie-Française à partir de la « transcription poétique » de Céline Zins, à Paris, en 1982.

10. Adaptation et mise en scène de Raoul Ruiz à la Maison de la culture du Havre, le 26 juillet 1986.
11. Mise en scène de Gilles Chavassieux au Théâtre Les Ateliers, à Lyon, le 2 mars 1988.
12. ————— d'Antonio Arena au Théâtre Victor Hugo de Bagneux, en 1989.
13. ————— de Serge Martin au Théâtre des Franciscains, à Béziers, et au Nouveau Théâtre de Montpellier, en 1989.
14. ————— de José Luis Gomez à l'Odéon-Théâtre de l'Europe, à Paris, en 1992.
15. ————— de Laurent Gutmann au Théâtre de la Cité Internationale, à Paris, en 1998.
16. ————— d'Élisabeth Chailloux au Théâtre des quartiers d'Ivry, en 2000.
17. ————— de Guillaume Delaveau au Théâtre de la Rue aux Fèvres, à Chalon-sur-Saône, le 27 février 2003, puis, au Théâtre national de Toulouse-Midi-Pyrénées, et au Théâtre Nanterre-Amandiers, en 2003 et 2004.
18. ————— d'Arnaud Meunier dans une nouvelle traduction de Denise Laroutis, sous le titre de *La vie est un rêve*, à la Maison de la culture d'Amiens, puis, au Théâtre de Gennevilliers, en 2004 et 2005.
19. ————— de Pierre Diependaële, sous le titre *Notre vie est un songe*, au Théâtre de Bouxwiller, en 2008.
20. ————— de William Mesguisch au Théâtre de l'Étreinte et au Théâtre 13, à Paris, en 2010, reprise à La Fabrique, à Guéret, en 2011 et 2012.
21. Adaptation et mise en scène de Jacques Vincey sous le titre *La vie est un rêve*, au Théâtre du Nord de Lille, en novembre 2012. Reprise au Théâtre 71 de Malakoff, en 2013.

Mises en scène notables à l'étranger :

22. Création au Corral del Príncipe ou au Corral de la Cruz, à Madrid, vers 1630.
23. Adaptation et mise en scène de Gustave Koeckert, à Genève, en 1942.
24. Mise en scène de Jean Marchat, à Carthage, en 1962.
25. ————— de Galin Stoev, sous le titre *La vie est un rêve*, dans la traduction de Denise Laroutis, au Théâtre de la Place, à Liège, en 2010, puis tournée en Europe et notamment, à la Maison de la Culture, à Amiens, en 2012.

b) *El Gran Teatro del mundo*

26. Mise en scène de Victor Garcia, au théâtre du Petit-Saint-Martin, à Paris, en 1967 et en 1974.
27. ————— de Christian Schiaretti à La Comédie de Reims et à La Coursive, à La Rochelle, en 1994, puis, à la Comédie-Française et au Théâtre National Populaire de Villeurbanne, en 2004.

Mises en scène notables à l'étranger :

28. Création pendant les fêtes du Corpus Christi de Valence, en 1641.

Cervantès :

a) *El Retablo de las Maravillas* :

29. Mise en scène de Jean Dasté avec les Comédiens de Grenoble, le 7 avril 1946. Reprise dans le cadre du festival Lacoste par la Comédie de Provence, le 21 juillet 1956.
30. ————— de René Lafforgue au Théâtre du Gymnase, à Marseille, le 22 mars 1957.
31. ————— de Maurice Sarrazin et de la Compagnie Renaud-Barrault au cours du IX Festival des Jeux du théâtre de Sarlat, en 1960, reprise à l'Odéon-Théâtre de l'Europe, à Paris, le 11 juin 1962.
32. ————— de Gabriel Garran au Théâtre de la Commune, à Aubervilliers, le 18 juin 1966.
33. ————— de Bernard Gauthier au Petit Théâtre de Nîmes, le 24 octobre 1977.
34. ————— de Jean Jourdheuil et Jean-François Peyret à la Maison de la Culture, au Havre, le 15 juin 1983. Reprise en Avignon, en 1983, et notamment au Théâtre Gérard Philipe, à Saint-Denis, au Théâtre National Populaire de Villeurbanne, aux Fédérés, et enfin, au Nouveau Théâtre de Nice, en 1986.
35. Adaptation et mise en scène par Geneviève Arnaud au Théâtre du Rio, à Grenoble, en 2004.

Mises en scène notables à l'étranger :

36. Date et lieu de création ignorés.
37. Mise en scène de Federico García Lorca et Eduardo Ugarte dans le cadre de La Barraca, en 1932.
38. ————— de José Luis Gómez et Rosario Ruiz, au Théâtre de la Abadía, à Madrid, en 1996.
39. ————— d'Olga Margallo à l'Auditorio de Cuenca, en 1996.
40. ————— de Joan Font, au Théâtre de la Comedia, à Madrid, en 2000.
41. ————— d'Els Joglars au Théâtre Lope de Vega de Séville, le 9 janvier 2004.
42. ————— de Jesús Salgado, au Théâtre del Duende, à Madrid, en 2004.

À Cuba :

43. Mise en scène de Roberto Blanco avec le Grupo Teatro Estudio, en Juillet 1961.

b) *Pedro de Urdemalas* :

Mises en scène notables à l'étranger :

44. Date et lieu de création ignorés.
45. Mise en scène d'Ana Istarú au Théâtre Nacional de Ciudad de Barcelona, en octobre 1968.
46. ————— d'Elisa Lerner au Corral de Comedias de Almagro, en 1998.

47. Mise en scène d'Alejandro González Puche et Ma Zhenghong à l'Academia Central de Teatro de Pékin, en 2008.

c) Los Baños de Argel :

Mises en scène notables à l'étranger :

48. Date et lieu de création ignorés.
49. Adaptation et mise en scène de Francisco Nieva, au Théâtre de Bellas Artes, à Madrid, en 1980.

d) La Entretenida :

Mises en scène notables à l'étranger :

50. Date et lieu de création ignorés.
51. Mise en scène de Helena Pimenta au Théâtre Pavón, à Madrid, le 2 février 2005.
52. ————— de John O'Neill, au Old Anatomy Museum, à Londres, en mai 2007.

Lope de Vega : Lo Fingido Verdadero :

Mises en scène notables à l'étranger :

53. Création au Corral de la Cruz ou au Corral del Príncipe à Madrid, probablement entre 1608 et 1618
54. Mise en scène de Laurence Boswell au Old Town Hall à Hemel Hempstead, au Royaume-Uni, en 1991.
55. ————— de Kevin Wetmore à la Loyola Marymount University, aux États-Unis, en 2008.
56. ————— de Claudio Hochman avec des marionnettes, au Théâtre Juan Bravo de Segovia, en 2012 / 2011.

Tirso de Molina :

a) Don Gil de las calzas verdes :

57. Mise en scène de Jean Deschamps au Festival de la Cité de Carcassonne, en juillet 1958.
58. ————— de Daniel Leveugle au Théâtre de l'Alliance Française, à Paris, le 07 mars 1963.

Mises en scène notables à l'étranger :

59. Création au Mesón de la Fruta, à Tolède, en 1615.
60. Mise en scène de Laurence Boswell au Gate Theatre, à Londres, le 13 décembre 1990.
61. ————— de Jason Yancey à la Brigham Young University à Provo, en Utah, aux Etats-Unis, en 2003.

b) El Vergonzoso en palacio :

62. Date et lieu de création ignorés.
63. Mise en scène de René Dupuy au Théâtre Gramont, à Paris, le 10 décembre 1962.
64. ————— d'Anne-Marie Lazarini au Théâtre Artistique Athévains, à Paris, en 1999.
65. Adaptation et mise en scène de Guy Parigot, au Grand Huit, à Rennes, en 1987-1988.
66. Mise en scène de Gwenhaël de Gouvello au Théâtre 13, à Paris, en 2008, reprise notamment en Avignon, en 2010.

2. Mises en scène des pièces du Grand Siècle

Boisrobert : Les Trois Orontes

67. Création à l'Hôtel de Bourgogne, à Paris, en 1652.

Brosse : Les Songes des hommes esveilleez

68. Création à Paris, en 1646.

Corneille : L'Illusion comique

69. Création au Jeu de Paume du Marais, à Paris, en 1635.
70. Mise en scène d'André Antoine au Théâtre de l'Odéon, à Paris, en 1897.
71. ————— de Louis Jouvet à la Comédie-Française, en 1937.
72. ————— de Georges Wilson à la Cour D'Honneur du Palais des Papes, à Avignon, en 1965, reprise au TNP, en 1966.
73. Adaptation en téléfilm de Maurice Robert, en 1970.
74. Mise en scène de Pierre Vial au Théâtre de Nice, en 1971.
75. ————— d'Arlette Téphany au Centre d'action culturelle de Chelles, le 9 novembre 1978, reprise en 1995.
76. ————— d'Alain Bézu au Théâtre des 2 Rives, à Rouen, en 1978.
77. Adaptation et mise en scène de Dominique Houdart au Tinel de la Chartreuse, à Villeneuve- lès-Avignon, en 1980.
78. ————— de Giorgio Strehler à l'Odéon, à Paris, en 1984.
79. ————— de Pierre Debauche au Grand Huit, à Rennes, en 1988.
80. ————— de Christophe Thiry au Théâtre Le Ranelagh, à Paris, en 1991.

81. Mise en scène d'Éric Vigner, au CDDB-Théâtre de Lorient, le 12 juillet 1996. Reprise au Théâtre des Amandiers notamment.
82. ————— de Jean-Marie Villégier, au Théâtre de l'Athénée Louis-Jouvet, à Paris, en 1996-1997.
83. ————— de Catherine Schaub au Théâtre Hébertot, à Paris, le 26 février 2001.
84. ————— d'Anthony Magnier aux Grandes Écuries de Versailles, en 2004.
85. ————— de Frédéric Fisbach, au Gymnase du lycée Saint-Vincent-de-Paul, à Avignon, le 10 juillet 2004, puis, au Théâtre de l'Odéon, à Paris, au Théâtre National de Strasbourg, au Centre dramatique régional de Tours et au Studio-Théâtre de Vitry.
86. ————— d'Arlette Alain avec la Compagnie Masques et Visages, en 2005.
87. ————— d'Alain Bézu au Théâtre des deux Rives, à Rouen, en 2006.
88. ————— de Marion Bierry au Théâtre de Poche Montparnasse, à Paris, en 2007.
89. ————— de Thierry Surace au Théâtre de la Cité de Nice, en 2008.
90. ————— de Galin Stoev à la Comédie- Française, à Paris, le 6 décembre 2008.
91. ————— d'Élisabeth Chailloux au Théâtre d'Ivry-Antoine Vitez, le 6 novembre 2009.

Mises en scène notables à l'étranger :

92. Adaptation et mise en scène de Gustave Koeckert, à Genève, en 1942.
93. Mise en scène de Daniel Leveugle au Théâtre National de la Communauté française de Bruxelles, en 1969.
94. ————— de Brigitte Jaques-Wajeman à La Comédie de Genève, le 21 décembre 2004. Reprise au Théâtre de Gennevilliers, en 2005.

Dorimond : La Comédie de la comédie

95. Création au Jeu de Paume d'Orléans, à la foire Saint-Germain, à Paris, en décembre 1660.

Gougenot : La Comédie des comédiens

96. Création au Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, à Paris, en 1632.

Molière :

a) Les Fâcheux

97. Création à Vaux-le-Vicomte, le 17 août 1661, puis au Château de Fontainebleau et au Théâtre du Palais-Royal.
98. Mise en scène à la Comédie-Française, à Paris, le 28 septembre 1921.
99. Adaptation et mise en scène de Lucien Melki au Théâtre Jean Vilar, à Vitry-sur-Seine, en 1986.

b) L'Impromptu de Versailles

100. Création au Château de Versailles, le 20 octobre 1663.
101. Créé au Palais-Royal, à Paris, en novembre 1663 et réapparition au Français seulement en 1838.
102. Reprise à la Comédie-Française en 1880.
103. Mise en scène d'André Antoine au Théâtre de l'Odéon, à Paris, le 20 janvier 1908.
104. ————— à la Comédie-Française, à Paris, le 23 janvier 1922.
105. ————— de Pierre Dux le 24 mai 1937, le 28 octobre 1944, le 15 janvier 54 pour le 332ème anniversaire de Molière. Reprise en 1971 et même en 1973 et en 1977.
106. ————— d'Yves Gasc au Palais de Chaillot, à Paris, le 19 novembre 1959.
107. ————— de Jean Meyer à la Comédie-Française, à Paris, en 1959, puis au Théâtre du Palais-Royal, à Paris, en 1961. Reprise aux Célestins à Lyon, en 1976.
108. ————— de Marcelle Tassencourt au Théâtre Édouard VII, à Paris, le 23 octobre 1969.
109. ————— de Jacques Zabor au Festival de la Baule, le 20 juillet 1972.
110. ————— de Marcel Maréchal au Théâtre de la Criée, à Marseille en 1981.
111. ————— par une troupe d'amateurs, à Avignon, en 1983.
112. ————— de Jean Pierre Vincent au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, à Paris, en 1989.
113. ————— de Jean-Luc Boutté à la Comédie-Française, à Paris, en 1993. Reprise en 1994.
114. ————— de Francis Perrin au Château de Castries, en 1996.
115. ————— de Paul Chariéras au Théâtre National de Nice, en 2011.

b) Le Bourgeois Gentilhomme

116. Création au Collège Louis-le-Grand, à Paris, non datée, puis, à Chambord, le 14 octobre 1670.
117. Mise en scène d'André Antoine au Théâtre de l'Odéon, à Paris, le 5 octobre 1911.
118. ————— de Vilbert et Danglard au Bobino, à Paris, en 1912-1913.
119. ————— de Georges Scey au Théâtre Antoine, à Paris, en 1917.
120. ————— de Gémier, à Lyon, en 1919.
121. ————— à la Comédie-Française, le 15 janvier 1922.
122. Mise en scène de Denis d'Inès à la Comédie-Française, à Paris, le 07 avril 1938.
123. ————— de René Rocher au Théâtre de l'Odéon, à Paris, le 20 octobre 1941.
124. ————— de Pierre Bertin, à la Comédie-Française, à Paris, le 22 mars 1944.
125. ————— d'André Clavé au Centre dramatique de l'Est, à Colmar, en 1948.
126. ————— de Jean Meyer à la Comédie-Française, à Paris, le 11 octobre 1951. Multiples reprises jusqu'en 1983 à Lyon et première réalisation du répertoire filmique de Comédie-Française.
127. ————— de René Lafforgue au Centre dramatique de l'Ouest, à Rennes, en 1955.
128. ————— de Jean Darnel au Château d'Angers, le 17 juin 1965.
129. ————— de Pierre Badel pour la télévision, en 1968.
130. ————— de Jean Le Poulain au festiv'Arles, à Arles, en 1969. Reprise en 1973 et 1974, au Théâtre Mogador et à Versailles même, en 1976.

131. Mise en scène de Bernard Ballet et Marcel Maréchal, au Théâtre du VIII, à Lyon, en 1969-1970.
132. ————— de Jean le Poulain pour la télévision (Émission « au théâtre ce soir » au Théâtre Marigny), le 7 mai 1970.
133. ————— de Jean-Louis Barrault à la Comédie-Française, à Paris, le 25 mai 1972. Reprise en 1974 et 1975.
134. ————— de Maurice Jacquemont au Théâtre Jean Alary de Carcassonne, en 1972.
135. ————— de Patrick Saytour au Théâtre de Nice, en 1973.
136. ————— de Marcelle Tassencourt au Théâtre Mogador, à Paris, en 1979.
137. ————— de Jean-Laurent Cochet à la Comédie-Française, à Paris, le 24 septembre 1980.
138. ————— de Jérôme Savary et Jean-Pierre Bagot au Nouveau Théâtre de Nice puis au Théâtre de l'Est parisien, en 1981. Reprise en 1986 puis en 1989, 1996 et 1997 au Théâtre National de Chaillot, à Paris.
139. ————— de Jean Moign au Centre d'Arts Celtique de Paris, en 1982.
140. ————— de Jean-Luc Boutté à la Comédie-Française, à Paris, le 10 mai 1986. Reprise aussi en 1988 et le 6 février 93.
141. ————— de Jean Danet aux Tréteaux de France en 1987. Reprise en 1999.
142. ————— de François Bourcier au Théâtre du Gymnase-Marie Bell, à Paris, en 1987.
143. ————— de Henri Ronse au Théâtre du Jorat, à Mézières, en 1988.
144. ————— d'Arlette Téphany au Théâtre de Nîmes, en 1993.
145. ————— de Daniel Leduc au Théâtre de la Porte Saint-Martin, à Paris, en 1995.
146. ————— de Philippe Faure au Théâtre de la Croix-Rousse, à Lyon, en 1996.
147. ————— de Jérôme Savary au Théâtre National de Chaillot, à Paris, en 1996.
148. ————— de Jean-Louis Benoît à la Comédie-Française, à Paris, le 16 septembre 2000.
149. ————— de Jean-Paul Bouron au Théâtre de Nîmes, en octobre 2001.
150. ————— de Jean-Daniel Laval au Théâtre Montansier à Versailles et au Grand Trianon, en décembre 2003.
151. ————— de Benjamin Lazar au Théâtre Jean Vilar de Vitry, le 20 octobre 2004. Reprise en 2009.
152. ————— de Didier Carette au Théâtre Daniel Sorano de Toulouse, en 2006.
153. ————— de Colette Roumanoff au Théâtre Fontaine, à Paris, en 2009.
154. ————— de Catherine Besançon au Théâtre le PréO et au Cube Noir à Strasbourg, en 2009.
155. ————— de Philippe Car au Théâtre du Gymnase de Marseille, en 2009.
156. ————— de Catherine Hiegel au CADO, à Orléans, en 2011.
157. ————— de Jacky Maurin aux Carmes, à Langon, en 2011.
158. ————— d'une compagnie de théâtre amateur à Carcassonne, en 2012.
159. ————— de Laurent Serrano au Studio-Théâtre d'Asnières-sur-Seine, le 17 janvier 2012.
160. ————— de Denis Podalydès aux Nuits de Fourvière à Lyon, au Théâtre des Bouffes du Nord à Paris, puis, à La Criée à Marseille, en 2012.
161. ————— de Marcel Maréchal au Théâtre 14, à Paris, en 2012.

Mises en scène notables à l'étranger :

- 162. Mise en scène d'Édouard Vienne à la Comédie de Genève, le 14 février 1942.
- 163. ————— d'Armand Delcampe au théâtre de la Cour du château de Lavérune en Belgique, en 1990.
- 164. ————— de Fabienne Penseyres au Casino-Théâtre à Rolle en Suisse, en 2009.
- 165. ————— de Benoît Brière au Théâtre du Nouveau Monde, à Québec, en 2010.

À Cuba :

- 166. Mise en scène de TPop, TPC, le 31 août 1944.
- 167. ————— reprise de J. Savary, en 1997.

c) *Le Malade imaginaire* :

- 168. Création au Théâtre du Palais-Royal, à Paris, le 10 février 1673.
- 169. Mise en scène à la Comédie-Française, à Paris, en 1903.
- 170. ————— d'André Antoine au Théâtre de l'Odéon, à Paris, le 14 avril 1910 et le 4 avril 1912.
- 171. ————— de Baty au Théâtre de l'Avenue, à Paris, le 29 février 1929.
- 172. ————— d'André Boll au Théâtre Antoine, à Paris, en 1933.
- 173. ————— de Jean Meyer à la Comédie-Française, à Paris, en 1944.
- 174. ————— d'Henry Grangé au Centre Dramatique de l'Ouest, à Rennes, en 1951.
- 175. ————— de René Lesage à la Comédie de Saint-Etienne, en 1955. Reprise en 1964.
- 176. ————— de Daniel Sorano au Théâtre National de Chaillot, à Paris, en 1957.
- 177. ————— de Charles Gantillon au Théâtre Les Célestins, à Lyon, en 1957.
- 178. ————— de Robert Manuel à la Comédie-Française, à Paris, en 1958.
- 179. ————— de Jean Meyer au Théâtre du Palais-Royal, à Paris, en 1962, puis, à Lyon, en 1981.
- 180. ————— de Marcelle Tassencourt au Théâtre Edouard VII, à Paris, en 1967.
- 181. ————— de Pierre-Valde à la MJC-Théâtre de Colombes, en 1968.
- 182. ————— de Jean-Laurent Cochet à la Comédie-Française, à Paris, en 1971. Reprises en 1972, 1973, 1977.
- 183. ————— de Christian Grau-Stef au Théâtre Montparnasse, à Paris, en 1975.
- 184. ————— de Raymond Hermanier au Théâtre municipal de Villefranche-de-Rouergue et au Théâtre National de l'Odéon, en 1979.
- 185. ————— de Francis Sourbié, à Compiègne, en 1977.
- 186. ————— de Marcel Maréchal au Théâtre du Gymnase, à Marseille, le 18 avril 1978, et en 1979, puis au Théâtre de la Criée, à Marseille, en 1984, et aux Célestins à Lyon, en 1993.
- 187. ————— de Jean-Roger Tandou à La Comédie de Saint-Etienne, en 1981.
- 188. ————— de Jérôme Savary au Théâtre National d'Aulnay-sous-Bois, en 1981.
- 189. ————— de Pierre Boutron aux Célestins, à Lyon, en 1987.

190. Mise en scène de Charles Joris au Nouveau Théâtre de Bourgogne, à Dijon, en 1987.
191. ————— de Jean-Marie Broucaret au Centre d'action culturelle de Niort, en 1987.
192. ————— de Hans Peter Closs au Théâtre National de Chaillot, à Paris, en 1990.
193. ————— de Jean-Marie Villégier au Théâtre du Châtelet, à Paris, en 1990.
194. ————— de Gildas Bourdet à la Comédie-Française, à Paris, en 1991 et en 1993 puis au Théâtre de l'Ouest Parisien à Boulogne-Billancourt, en 2003.
195. ————— de Jean-Luc Lagarce au Théâtre du Granit, à Belfort, le 11 mars 1993, et à Le Cratère à Alès, au Théâtre de l'Est parisien puis à La Coursive à la Rochelle, en 1994.
196. ————— de Daniel Leduc au Théâtre de la Porte-Saint-Martin, à Paris, en février 1995.
197. ————— de François Bourcier au Théâtre Silvia Monfort, à Paris, en 1999.
198. Adaptation d'Arthur Nauzyciel sous le titre *Le Malade imaginaire ou le Silence de Molière* au CDDB-Théâtre de Lorient, en 1999. Reprise en 2004 au Nouveau Théâtre de Montreuil, à la Comédie de Reims et au Théâtre de Caen, en 2005, et au Centre dramatique national Orléans-Loiret-Centre, en 2009.
199. Mise en scène de Théo Kailer au Théâtre de Bourg-en-Bresse, en 2000.
200. ————— de Claude Stratz à la Comédie-Française, à Paris, le 22 février 2001.
201. ————— de Philippe Adrien au Théâtre de la Tempête, à Paris, le 28 septembre 2001.
202. ————— de Vera Schumacher à la Comédie Bastille, à Paris, en 2002.
203. ————— de Brigitte Guérineau au Théâtre de Gennevilliers, en 2002.
204. ————— de Nicolas Briançon au Théâtre 14-Jean-Marie Serreau, à Paris, en 2002.
205. ————— de Catherine Riboli au Théâtre Dionysos de Cahors, en 2003.
206. ————— de Philippe Faure au Théâtre de la Croix-Rousse, à Lyon, en 2003. Reprise en 2010.
207. ————— d'Hubert Jappelle à L'Apostrophe, à Cergy-Pontoise, en 2004.
208. ————— de Cyrille Josslyn au Théâtre du Jour, à Agen, en 2006.
209. ————— de Joëlle Richetta au Théâtre du Chêne Noir, à Avignon, en 2006.
210. ————— de Frank Biagotti à l'Espace Culturel Altigone, à Saint-Orens de Gameville, en 2007.
211. ————— de Jacques Bachelier au Cube Noir, à Strasbourg, en 2007.
212. ————— de Michel Guyard à La cour des Trois Coquins, à Clermont-Ferrand, en 2007.
213. ————— de Frédérique Antelme au Nouveau Théâtre de Châtellerauld, en 2007.
214. ————— d'Alexis Moati au Théâtre de la Calade, à Arles, en 2008, et au Centre Culturel Léopold Senghor, en octobre 2012.
215. ————— de Georges Werler au Théâtre de la Porte Saint-Martin, à Paris, en 2008.
216. ————— de Jérôme Sauvion au Théâtre de l'Iris à Villeurbanne, en 2009.
217. ————— de Violette Campo au Théâtre de Bayonne, en 2009.
218. ————— d'Alain Gautré au Théâtre Georges Leygues à Villeneuve-sur-Lot, en 2010.
219. ————— de Léonard Matton au Vingtième Théâtre, à Paris, en 2010.

220. Mise en scène de Renaud-Marie Leblanc au Théâtre du Jeu de Paume, à Aix en Provence, en 2011.
 221. ————— de Jean Daniel Laval au Théâtre Montansier, à Versailles, en 2012.

Mises en scène notables à l'étranger :

222. Mise en scène de Maurice Jacquelin à La Comédie de Genève, en 1941.
 223. ————— de Guillaume Chenevrière, au Théâtre de Carouge, à Genève, en 1971.
 224. ————— de Daniel Hanssens au Théâtre de la Place des Martyrs, à Bruxelles, en 2011.

À Cuba :

225. Mise en scène à la sala Tespis, La Havane, en mai 1966.

Quinault : *La Comédie sans comédie*

226. Création au Théâtre du Marais, à Paris, en 1655.

Rotrou :

a) Le Véritable Saint Genest

227. Création à Paris en 1646.
 228. Mise en scène d'André Steiger à la Comédie-Française, à Paris, en janvier 1988.
 229. ————— de Christophe Glockner au Théâtre du Nord Ouest, à Paris, en 2003.
 230. Lecture par la Compagnie de la Pléiade à la Sorbonne et Faculté Paris-Diderot Paris VII, en janvier 2008.

b) Diane

231. Création à Paris, en 1630.

Scudéry : *La Comédie des comédiens*

232. Création au Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, à Paris, en novembre 1634.

3. Mises en scène des pièces du vingtième siècle

Albert-Birot Pierre :

a) Matoum et Tévibar

Représentations par des marionnettes :

- 233. Mise en scène de Mario Recchi avec la collaboration du peintre futuriste Enrico Prampolini au « Teatro dei Piccoli » de la salle Odescalchi, à Rome, les 14 et 15 juin 1919.
- 234. Projet de mise en scène à l'initiative du Théâtre de l'Affranchi de Carlos Larronde.
- 235. Autre représentation prévue avec Gaston Cony mais ajournée et remplacée par *Scène birotechnique* aux Buttes Chaumont, à Paris, en 1921.

Représentations par des acteurs:

- 236. Mise en scène de P. Albert-Birot et de son groupe Théâtre de recherches dramatiques » au Théâtre de la rue Saint Dominique, à Paris, en 1929.
- 237. ————— par la Compagnie du Plateau à Lillebonne, les 30 et 31 mai 1959.

b) Matoum en Matoumoisie

Représentation avec des marionnettes :

- 238. Mise en scène de la Compagnie du Trapèze avec la collaboration de Serge Férat et de Roger Roussot, en 1937.

Anouilh Jean : La Répétition ou l'Amour puni

- 239. Mise en scène de Jean-Louis Barrault au Théâtre Marigny, à Paris, en octobre 1950.
- 240. ————— de la Compagnie Marc Renaudin à la Cour du Château de Châteaudun, en 1959.
- 241. ————— de Daniel Leveugle au Théâtre municipal d'Épinal, en 1960.
- 242. ————— de Gilles Léger à la Maison de la Culture de Grenoble, en 1968.
- 243. ————— de Jacques Dereys à la Grange de Négren, à Nazelles Négren, en 1976.
- 244. ————— de Gérard Saint-Fort-Paillard au Centre International de Grasse, en 1979.
- 245. ————— de Bernard Murat au Théâtre Edouard VII, à Paris, en 1986.

Mises en scène notables à l'étranger :

- 246. Mise en scène de John Hale au Globe Theatre, à Londres, le 4 avril 1961.
- 247. ————— de Peter Coe au Royal Theater, à New York, le 23 septembre 1963.

248. Mise en scène de Louis Verlant au Théâtre Royal du Parc, à Bruxelles, en 1971.

Beckett Samuel : *Fin de partie*

249. Mise en scène de Roger Blin au Studio des Champs Élysées, à Paris, le 26 avril 1957. Reprise au Théâtre 347, à Paris, en 1968.
250. ————— de Georges Goubert à la Comédie de l'Ouest, à Rennes, en 1961.
251. ————— de Jean Pierre Laruy à l'Hôtel Béthune-Sully, à Paris, en 1963 et à Aurillac, en 1968.
252. ————— d'Hubert Jappelle, à Avignon en 1968.
253. ————— de René Lesage à la Maison de la culture de Grenoble, en 1969.
254. ————— de Marcel Maréchal au Théâtre des Amandiers, à Nanterre, en 1965. Diverses reprises jusqu'en 1987.
255. ————— de Pierre Lefebvre en 1975.
256. ————— de Jean Macqueron au Théâtre de Saint-Jean, à Paris, en 1978.
257. ————— de Guy Rétoré au Théâtre de l'Est Parisien, en 1980, puis, au Théâtre Renault-Barrauld, à Paris, en 1982.
258. ————— de Pierre Chabert à la Maison de la Culture à Grenoble, en 1981.
259. ————— de Pierre Orma au Festival des jeux du théâtre de Sarlat, en 1983.
260. ————— de Patrice Fay au Théâtre de Poche de Saint Gratien, en 1983.
261. ————— de Louis Beyler à la Maison de la Culture de Chalon-sur-Saône, en 1983.
262. ————— d'Alain Sergent au festival de Bourgoin-Jallieu, en 1987.
263. ————— de Gildas Bourdet à la Comédie-Française, à Paris, en 1989.
264. ————— de Charles Tordjman au Théâtre des 13 Vents, à Montpellier, en 1993, puis au Théâtre de la Villette, à Paris, en 1994.
265. ————— de Diden Berramdane au Théâtre Sainte-Marie-d'en-Bas, à Grenoble, en 1995.
266. ————— de Joël Jouanneau au Festival d'Avignon, au Cloître des Carmes, en 1995.
267. ————— de Bruno Pesenti au Théâtre de la Bastille, à Paris, en 1995.
268. ————— d'Armand Delcampe au Nouveau Théâtre d'Angers, en 1996.
269. ————— de Pierre Vincent au Proscenium, à Paris, en 1998.
270. ————— de Jean-Claude Fall à L'Espace Grammont-Chapiteau, à Montpellier, en 2000. Reprise en 2006.
271. ————— de Christian Colin au Théâtre de la Tempête, à Paris, en 2001.
272. ————— de Gilles Bouillon au Centre Dramatique Régional de Tours, en 2001.
273. ————— d'Alain Timar au Théâtre des Halles, à Avignon, en 2005.
274. ————— de Bernard Lévy au Théâtre Athénée-Louis Jovet, à Paris, en 2006.
275. ————— de Charles Berling au Théâtre de l'Atelier, à Paris, en 2008.
276. ————— d'Yves Borrini au Théâtre de l'île, à Nouméa, en 2009, puis, au Théâtre Comoedia, à Aubagne, en 2011.
277. Mise en scène de Jean Petrement au Théâtre Bacchus, à Besançon, en 2010.
278. ————— de Eric Sanjou au Théâtre du Pont-Neuf, à Toulouse, en 2010.
279. ————— d'Yvan Blanloeil au Théâtre de la Ville d'Auch, en 2010.
280. ————— d'Alain Françon au Théâtre de la Madeleine, à Paris, en 2011, puis, au Théâtre Odéon de l'Europe, à Paris, en 2012.

281. Mise en scène de Thomas Simet au Cube Noir de Strasbourg, en 2011.

Mise en scène notable à l'étranger :

282. Reprise de la mise en scène de Roger Blin au Royal Court, à Londres, le 3 avril 1957.

À Cuba :

283. Mise en scène de T. Terry au Centro Dramático de Cienfuegos, en 1996.

284. ————— de Carlos Celdran au Argos Teatro, à La Havane, en mars 2009.

Claudel Paul : *L'Ours et la Lune*

285. Mise en scène au cloître Saint-Séverin au festival de Paris, du 17 juillet au 31 août et au Théâtre le Kaléidoscope, le 7 septembre 1966.

286. ————— de Mireille Antoine et Jean-Paul Lucet au Théâtre des Célestins, à Lyon, en mars 1986.

Mise en scène notable à l'étranger :

287. Mise en scène d'Anne Voison au Théâtre 140, Bruxelles, en 1972.

Cocteau Jean, : *L'Impromptu du Palais-Royal*

288. Création avec une mise en scène de Jacques Charon lors de la tournée de la Comédie-Française au Japon en prologue aux *Fouberies de Scapin*, en mai 1962.

Felipe Carlos : *El Chino*

Mises en scène notables à l'étranger :

289. Mise en scène de Carlos Felipe avec le Grupo Adad, en 1947.

290. ————— de Herberto Dumé, pendant le festival de Teatro Hispano, Miami, en 1989.

Gambaro Griselda : *El Campo*

- 291. Mise en scène de Leal Rey au Théâtre SHA, à Buenos Aires, le 11 octobre 1968.
- 292. ————— de Jaime Jaimes et Annie Roussillon au Théâtre de l'Est parisien, à Paris, le 28 septembre 1976.

Mise en scène notables à l'étranger :

- 293. Mise en scène d'Alberto Bellatti au Théâtre Cervantès, à Buenos Aires, en août 1984.

Genet Jean :

a) Les Bonnes

- 294. Mise en scène de Juvet au Théâtre de l'Athénée, à Paris, en 1947.
- 295. ————— de Tania Balachova au Théâtre de la Huchette, à Paris, en 1954.
- 296. ————— de Jean-Marie Serreau au Théâtre de l'Odéon, à Paris, en 1961, puis au Théâtre de L'œuvre, à Paris, en 1963.
- 297. ————— de Victor Garcia en espagnol au Théâtre de la Cité Internationale, à Paris en 1970, puis au Théâtre des Ambassadeurs, à Paris, en 1971.
- 298. ————— de Jean-Marie Patte au Théâtre de la Cité Internationale, à Paris, en 1971.
- 299. ————— de Roland Monod à la Comédie Saint-Etienne, en 1971.
- 300. ————— de Raymond Paquet au Capitole, à Bordeaux, en 1971.
- 301. ————— de Paul Berger au Théâtre Jules-Julien, à Toulouse, en 1973.
- 302. ————— de Jacqueline Bœuf à la Salle Saint-Exupéry, à Lyon, en 1974.
- 303. ————— d'Alain Mergnat à la Maison de la Culture de Chalon-sur-Saône, en 1975.
- 304. ————— de Max Naldini au CNCDC, à Ollioules, en 1976.
- 305. ————— de Maëve Vogel au Théâtre de l'Arc, à Clichy, en 1976.
- 306. ————— de Dominique Quéhec à la Maison de la Culture d'Amiens, en 1977.
- 307. ————— d'Henri Ronse au Théâtre Oblique, à Paris, en 1977.
- 308. ————— de Lucien Guinoiseau à l'Université Lyon II, en 1978.
- 309. ————— de Jacques Fantan à Troyes, en 1979.
- 310. ————— de Mehmet Iksel à l'Ecole des Beaux-Arts, à Paris, en 1979.
- 311. ————— de Corine Harris au Théâtre Essaïon, à Paris, en 1980.
- 312. ————— de Marius Balbinot à l'Atelier Théâtre, à Paris, en 1981.
- 313. ————— de Daniel Darc dans la Salle de la Renaissance, à Bordeaux, en 1982.
- 314. ————— de Jacques Albert-Canque à l'Espace Kiron, à Paris, en 1984.
- 315. ————— de Gilles Chavassieux au Théâtre Les Ateliers de Lyon, en 1984.
- 316. Adaptation cinématographique de Michel Dumoulin pour TF1, en 1984.
- 317. Mise en scène de Carlo Boso au Nouveau Théâtre de Montpellier, en 1987.
- 318. ————— d'Alain Ollivier au Studio Théâtre de Vitry, en 1991.

319. Mise en scène de Moriaki Watanabé, en octobre 1995.
320. ————— de Dominique Ferrier au Théâtre de Bourg-en-Bresse, en 1996.
321. ————— de Philippe Vincent au Théâtre de la Croix-Rousse, à Lyon, en 1997.
322. ————— de Philippe Adrien au CDDB-Théâtre de Lorient, en 1996, puis à la Comédie-Française, à Paris, en 1997.
323. Adaptation de Joane Foley sous le titre *Chairs* au festival de marionnettes de Charleville-Mézières, en 1997.
324. ————— de Camille Manolo au Parc du château d'O bassin à Montpellier, en 2000.
325. ————— de Numa Sadoul au Théâtre de Nice, en 2001.
326. ————— d'Alfredo Arias à L'Athénée Théâtre Louis-Jouvet, à Paris, en 2001.
327. ————— de Bruno Boëglin au Théâtre Nanterre-Amandiers, en 2004.
328. ————— d'Alain Timar au Théâtre des Halles, à Avignon, en 2006.
329. ————— de Florence Michau à La Vista, à Montpellier, en 2007.
330. ————— de Kim Dionisi au Dyonisos, à Cahors, en 2007.
331. ————— de Michel Mathieu au Théâtre Garonne, à Toulouse, en 2008.
332. ————— de Pierangelo Summa au Théâtre Les Déchargeurs, à Paris, en 2010.
333. ————— d'Ivan Romeuf au Théâtre de Lenche, à Marseille, en 2011.
334. ————— de Sylvie Busnel au Théâtre de l'Atelier, à Paris, en 2011.
335. ————— de Jacques Vincey au Théâtre Le Granit, à Belfort, en 2011, puis au Théâtre Athénée Louis Jouvet, à Paris, en 2012.
336. ————— de Guillaume Clayssen au Théâtre Comédie de l'Est, à Colmar, en 2011.
337. ————— d'Alexandre Berdat au Festival d'Avignon Off, en 2012.

Mises en scène notables à l'étranger :

338. Mise en scène de Peter Zadek à Londres, en 1956.
339. ————— de Judith Malina avec le Living Theater au Forum Theater de Berlin, en 1965.
340. ————— de Victor Garcia, à Sao Paulo et à Madrid, en 1969.
341. ————— de Père Sagrista au Teatre Artenbrut de Barcelone, en 1996.
342. ————— de Ricardo Torres au Théâtre des Grandes Atores, à Rio de Janeiro, en 1996.
343. ————— de Marc Béland au Théâtre du Rideau vert de Montréal, en 2012.
344. ————— de Marilú Marini au Théâtre Alvear, à Buenos Aires, en 2012.

À Cuba :

345. Mise en scène de Francisco Morín avec le Grupo Prometeo, Sala Actos As. De Reporteros, Center House Club, du 30 janvier au 12 novembre 1954.
346. ————— de Carlos Díaz, au Teatro El Público, à La Havane, en 1992.
347. ————— de Doris Gutierrez et Monica Guffanti, au Teatro El Público, Sala Llauradó, à La Havane, en novembre 2004.

348. Mise en scène de José Milian au Café Teatro Bertold Brecht, à La Havane, en 2012.

b) *Le Balcon*

349. Mise en scène de Peter Brook au théâtre du Gymnase, à Paris, en 1960.
 350. ————— de Léon Epp au Volkstheater de Vienne, puis, au Théâtre des Nations de Paris, en 1961.
 351. ————— d'Antoine Bourseiller au Théâtre du Gymnase, à Paris, en 1969 et 1975.
 352. ————— d'André Steiger au Théâtre National de Strasbourg, en 1971.
 353. ————— de Georges Lavaudant à la Comédie-Française, à Paris, en 1985.
 354. ————— de Lluis Pasqual l'Odéon Théâtre de l'Europe, à Paris, en 1991.
 355. ————— de Laurent Gutmann au Théâtre à Chatillon, en 1996.
 356. ————— de Jean Boillot au festival d'Avignon puis au Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis et au centre Beaulieu de Poitiers, en 2001.
 357. Mise en scène de Sébastien Rajon au Théâtre Athénée-Théâtre Louis Juvet, à Paris, en 2004.
 358. ————— de Frédéric Tournaire au Théâtre Jean Vilar de Montpellier, en 2007.
 359. Adaptation musicale et mise en scène de Gerd Heinz au Grand Théâtre de Bordeaux, en 2009.
 360. Mise en scène de Sylvie Habault au Théâtre Mouffetard, à Paris, en 2010.

Mises en scène notables à l'étranger :

361. Mise en scène de Peter Zadek à L'Art Theatre, à Londres, en avril 1957.
 362. ————— de José Quintero, the Square, à New York, en mars 1960.
 363. ————— de Hans Lietzau à Schlosspark-Schiller, à Berlin, en 1961.
 364. ————— de Victor Garcia, au Théâtre Ruth Escobar, à Sao Paulo, en 1969-1970.
 365. ————— de Giorgio Strehler au Piccolo Teatro, à Milan, en 1976.
 366. ————— de Moriaki Watanabé au Public théâtre de Setogaya, à Tokyo, en 2001.

c) *Les Nègres* :

367. Mise en scène de Roger Blin par la Compagnie africaine « Les Griots » au Théâtre de Lutèce, à Paris, le 2 novembre 1959 puis au Théâtre de la Renaissance, à Paris, en 1960 et 1961.
 368. ————— de Gilles Chavassieux au Théâtre des Ateliers de Lyon, le 26 mars 1991.
 369. ————— de Bernard Sobel au Théâtre de Gennevilliers, en 1997.
 370. ————— d'Alain Ollivier au Théâtre de Vitry, en janvier 2001.
 371. Adaptation de Michaël Levinas et mise en scène de Stanislas Nordey à l'Opéra de Lyon, en 2004.

372. Mise en scène de Cristèle Alves Maria et Valérie Maureau au Théâtre Athénée-Louis-Jouvet, à Paris, en 2007.

Mises en scène notables à l'étranger :

373. Mise en scène de Gene Fränkel, à St Mark's Playhouse, à New York, en 1961.
 374. ——— de Claude Régy au Festival International de la Jeunesse Francophone, à Québec, en 1974.
 375. ——— de Peter Stein au Schaubühne am Lehniner Platz, à Berlin, en 1983 et au Théâtre de la Ville pendant le Festival d'automne, à Paris, en octobre 1984.
 376. ——— d'Emmanuel Daumas, à Cotonou, en Afrique, en 2011, puis reprises en France.

Giraudoux Jean : *L'Impromptu de Paris*

377. Mise en scène par Jouvet au Théâtre de l'Athénée, à Paris, le 4 décembre 1937.
 378. ——— d'Edmond Tamiz au festival de Bellac, en 1972.
 379. ——— condensée à la Comédie-Française pour la soirée Jouvet / Giraudoux, à Paris, en 1981.

Ionesco Eugène :

a) *Les Chaises*

380. Mise en scène de Sylvain Dhomme au Théâtre du Nouveau Lancry, à Paris, en 1952.
 381. ——— de Jacques Mauclair au Théâtre des Champs Élysées, à Paris, en 1956. Multiples reprises parisiennes en 1961, en 1962, en 1965, en 1994, mais aussi au festival de la mer à Sète en 1967, enfin à Lyon, aux Célestins, en 1976.
 382. ——— d'André Pomarat au Théâtre des Drapiers de Strasbourg, en 1969.
 383. ——— de Richard Vachoux au Théâtre de Poche, à Paris, en 1972.
 384. ——— par la Compagnie Hubert Jappelle au Biothéâtre, à Paris en 1970, 1975, reprise au Théâtre de l'Usine à Eragny sur Oise, en 2009 et en 2010.
 385. ——— de Michel Humbert au Théâtre de Bourgogne, en 1976.
 386. ——— d'Edmond Tamiz au Théâtre Essaïon à Paris, en 1984.
 387. ——— de Jean-Luc Boutté au Théâtre National de la Colline, à Paris, en 1988.
 388. ——— de Guy Jutard au Dix-Huit Théâtre, à Paris, en 1995.
 389. ——— de Patrick Henniquau au Festival d'Avignon Off, en 2001.
 390. ——— d'Alain Timar au Festival D'Avignon Off, en 2001.
 391. ——— d'Arlette Bonnard au Théâtre de la Manufacture, à Nancy, en 2003.
 392. ——— de Laurent Pelly à La Criée, à Marseille, puis, au Théâtre de l'Ouest Parisien, en 2003.
 393. ——— de Léonie Baile au Théâtre de la Cité de Nice, en 2006.

- 394. Mise en scène d'Arnaud Anckaert à La Comédie de Béthune, en 2006.
- 395. ————— d'Alain Bonneval au Festival d'Avignon off, en 2008.
- 396. ————— de Geneviève Brunet et Odile Mallet au Théâtre de l'Essaïon, à Paris, en 2008.
- 397. ————— de Lubomir Vajdicka au Théâtre Toursky International, à Marseille, en 2008.
- 398. ————— de Jean Dautremay au Studio Théâtre, à Paris, en 2009.
- 399. ————— de Christophe Feltz au théâtre Taps Scala, à Strasbourg, en 2009.
- 400. ————— de Luc Bondy au Théâtre de Nanterre-Amandiers, en 2010.
- 401. ————— de Philippe Adrien au Théâtre de la Tempête, à Paris, en 2011.

Mises en scène notables à l'étranger :

- 402. ————— de Roland Ravez au Théâtre de Poche, à Bruxelles, en 1955-1956.
- 403. ————— de Francisco Javier, Théâtre Itatí, à Buenos Aires, en 1962.
- 404. ————— d'Ernesto Frers, Théâtre Auditorio, à Buenos Aires, en 1976.
- 405. ————— de Gabriel Rossi au Teatro Acto's Studio, de Buenos Aires, en 2011.

À Cuba :

- 406. Mise en scène de Vicente Revuelta, à la Sala Arlequin, à La Havane, en 1958 et 1959.

b) *L'Impromptu de l'Alma*

- 407. Mise en scène de Maurice Jacquemont au Studio des Champs Élysées, à Paris, le 16 février 1956.
- 408. ————— de Jean Louis Bihoreau à l'Hôtel Gouthière, à Paris, en 2005.

Mises en scène notables à l'étranger :

- 409. Mise en scène de Francisco Javier, à Buenos Aires, en 1963.

c) *La Soif et la Faim* :

- 410. Mise en scène de Jean-Marie Serreau à la Comédie-Française, à Paris, le 28 février 1966.

c) Macbett :

- 411. Création de J. Mauclair au Théâtre de la Rive Gauche avec l'Alliance Française à Paris, le 27 janvier 1972.
- 412. Mise en scène de Jorge Lavelli au Théâtre de la Rue, à Paris, en 1992.
- 413. ————— de Jérémie Le Louët au Théâtre 13, à Paris, en 2005. Diverses reprises notamment à Avignon en 2006 au Théâtre du Balcon et en 2010 au Théâtre Le Petit Louvre.
- 414. ————— de Marie Mellier à La Tempête, à Paris, en 2009.

Maeterlinck Maurice :

a) Intérieur

- 415. Mise en scène au Nouveau Théâtre à Paris, en 1895.
- 416. ————— de Claude Régy au Théâtre Gérard Philipe, en 1985.
- 417. ————— de Christian Schiaretti au Château de Brangues, en 2009.
- 418. Adaptation nommée *Interiors* de Matthew Lenton au Théâtre de la Ville, en 2010.

Mise en scène notable à l'étranger :

- 419. Mise en scène de Denis Marleau au Théâtre du Rideau Vert de Montréal, en 2001.

b) La Mort de Tintagiles :

- 420. Mise en scène de Claude Régy au Théâtre Gérard Philipe, à Saint-Denis, en 1997.
- 421. ————— de Meyerhold, au Théâtre-Studio, à Moscou, en 1905.
- 422. ————— de Kantor Tadeusz dans *La Machine de l'amour et de la Mort*, à Kassel, en 1987.

Mise en scène notable à l'étranger :

- 423. Mise en scène d'Henri Ronse au Nouveau Théâtre de Belgique à Bruxelles, en 1980.

Éduardo Manet :

a) Les Nonnes

- 424. ————— de Roger Blin au Théâtre Poche Montparnasse, à Paris, en 1969.
- 425. ————— de Tony Willems au Théâtre de l'Épée de Bois, à Paris, en 1971.
Reprise la même année au Théâtre Boekhandel Raaklyn, à Bruges, puis au Fakkelteater, à Anvers, en 1971.
- 426. ————— de Jacques Mignot, en Champagne-Ardenne, en 1974.

- 427. Mise en scène de André Widmer au Centre dramatique national Besançon Franche-Comté, en 1978 / 1979.
- 428. Mise en scène d'Arlette Téphany au Centre d'action culturelle de Chelles, en 1981.
- 429. ————— de Daniel Geiger au Théâtre Espace 44, à Lyon, en 1986.
- 430. ————— de Stéphane Bierry au Poche Montparnasse, à Paris, en 2005.
- 431. ————— de Matthieu Cessac au Ashabald Theatre, à Paris, en 2012.
- 432. ————— de Jean Michel Robin à Tours salle Ockeghem et à l'Église Saint Laurent, à Langeais, en 2012.

Mises en scène notables à l'étranger :

- 433. ————— de la Compagnie Studio au Beursschouwburg, à Bruxelles, en 1969.
- 434. ————— de Roland Ravez au Théâtre de Quat'Sous, en Belgique, en 1970, puis, en 1973.
- 435. ————— de Walter Eyssenlicnk au the Gardner Center for the Arts, University of Sussex, à Brighton, en Angleterre, en 1970.
- 436. ————— de Klaus Hoser, au Forumtheater Berlin direct, à Berlin, en 1970.
- 437. ————— de José Brouwers au Théâtre royal du Gymnase de Liège et au Théâtre Arlequin de Liège, entre 1970 et 1975.
- 438. ————— de Kees Van Iercel au Studio Brakke Grond, à Amsterdam, en 1971.
- 439. ————— d'Hector Mendoza, au Teatro Monterrey, au Mexique, en 1972.
- 440. ————— de Tom Kickey, au Focus Theater, à Dublin, en 1973.
- 441. ————— de Zbigniew Mak au Théâtre Mniski, à Cracovie.
- 442. ————— de Radu Borycescu, à Bucarest.
- 443. ————— de Per Estrôm au Théâtre Arena, à Copenhague.
- 444. ————— de É. Manet au Rideau Vert Theater, à Montréal, en 1975 et 1976.
- 445. ————— d'Antonio Corencia, au Théâtre Arlequin, à Madrid, en 1977.
- 446. ————— de Marie-Claude Assaf, au Théâtre de Beyrouth, au Liban, en 1999.
- 447. ————— de William E. Hunt, au 45th Street Theater, à New York, en 1990.
- 448. ————— au Théâtre de la Jeune Lune, à Minneapolis, en juin 2002.

c) Lady Strass

- 449. ————— de Roger Blin au Théâtre de Poche, à Paris, en 1977.
- 450. Création radio par Jeanne Rollin-Weiss pour France Culture, en 1978.
- 451. Au festival d'Avignon off, en 1991.

Mises en scène notables à l'étranger :

- 452. ————— au Portugal, en 1982.
- 453. ————— au Canada, en 1982.
- 454. ————— de Philippe Turchet, à Genève, en Suisse, en 1990.
- 455. ————— en Hollande.
- 456. ————— en Italie.
- 457. ————— au Japon.

- 458. Mise en scène au Théâtre Royal d'Oslo.
- 459. ————— de Daniel Scahise, au Théâtre Royal du Parc, à Bruxelles, en 1990.
- 460. ————— d'André Ernotte au UBU Repertory, à New York, en 1996.

d) Un balcon sur les Andes:

- 461. ————— de Jean Louis Thamin au Théâtre de Nice, en 1979, reprise au Grand Odéon, en 1980.
- 462. Adaptation en téléfilm de Jacques Audoir, en 1982.
- 463. Création radio par Georges Peyrou pour France Culture, en 1986.

f) Madras, la nuit où...

- 464. Mise en scène de Hortense Guillemart et Lucien Attoun à Avignon, dans le cadre de Théâtre Ouvert à la Chapelle des Pénitents blancs, en juillet 1974.
- 465. ————— d'Antonio Díaz-Florian à Atelier de l'Épée de bois, en 1977, puis au Festival de Nancy, en 1978.

Matías Montes Huidobro

a) Exilio

À Cuba :

- 466. Lecture dramatisée du premier acte, en 2011, à la Havane.

À l'étranger:

- 467. Mise en scène de Herberto Dumé au Gran Teatro Cubano de Miami, en Mars-Avril 1988. Reprise en décembre 1997 et en 2000.
- 468. Lecture dramatisée mise en scène par Rafael de Acha au Coconut Grove Playhouse, à Coral Gables, en 1986.
- 469. ————— par Orestes Matachena au El Portón, à New York, en 1987.

b) Oscuro total

À l'étranger:

- 470. Mise en scène de Jorge Trigura au Teatro Hispano de Miami en el Koubek Memorial Center, en juin 2000.

c) Su Cara mitad

À l'étranger :

471. Mise en scène de Christina Aerenlud-Veliez Castro au Théâtre des Amériques au Petit Playhouse à Heritage Square, à Oxnard, en 2005.

Prévert Jacques : *Le Tableau des Merveilles*

472. Mise en scène de Jean- Louis Barrault, dernier spectacle du Groupe octobre au Grenier des Grands-Augustins, à Paris, en 1936
473. ————— de Bernard Martin au Théâtre de Oiseaux, à Mantes la Jolie, en 2010.

À l'étranger :

474. Mise en scène par Serge Coursan au Théâtre de la Guimbarde de Charleroi, en 1982.

Piñera Virgilio : *Dos Viejos pánicos*

À Cuba :

475. Mise en scène de Roberto Blanco Espinosa avec la Compagnie de Teatro Irrumpe, à Cuba, en 1990.
476. ————— de Ramiro Herrero Beatón à la Sala Cabildo Teatral de Santiago, le 5 mai 2001, puis reprise à Camagüey, en 2012.

À l'étranger :

477. Mise en scène à Bogota, Colombie, en 1969.
478. Lecture dramatisée d'Alfredo Alonso, à la Casa América Cataluña, à Barcelone, en 2012.

Triana José :

a) La Noche de los asesinos:

À Cuba :

- 479. Mise en scène de Vicente Revuelta au Teatro Hubert de Blanck, à la Havane, en 1966 et 1967.
- 480. ————— de Magaly Alabau au Adal Performing Arts Center, à New York, le 12 février 1971.
- 481. ————— de Julio César Ramírez au Centro Cultural Bertolt Brecht, à La Havane, en février 1999.
- 482. ————— à la Sala José Luis Tassende, à La Havane, en 2000.
- 483. —————, en octobre 2006.

En France :

- 484. Mise en scène de Vicente Revuelta du Groupe Teatro Estudio au Théâtre de l'Odéon ou Théâtre des Nations en espagnol, à Paris, en 1967, puis, à Avignon, en 1967.
- 485. ————— d'Alain Ollivier à la Maison de la Culture de Grenoble, le 5 février 1969.
- 486. ————— de René Lesage à la Comédie des Alpes, à Grenoble, en 1969.
- 487. ————— de Roger Blin au Théâtre Récamier, à Paris, en 1970 et 1971.
- 488. ————— de Claude Di Maggio au Théâtre des Rues, à Paris, en 1974.
- 489. ————— de Francine Barbaroux au Centre Culture 117, à Paris, en 1976.
- 490. ————— de Jean Maisonnave à la Salle Polyvalente de Laxou, en 1976.
- 491. ————— de Suzanne Desmond au Théâtre de Lenche, à Marseille, en 1981.
- 492. ————— de Philippe Noël au Théâtre Dejazet, à Paris, en 1984.
- 493. ————— de Victor Quezada-Perez au Festival d'Avignon off, en 2002, puis, au Théâtre de l'Opprimé, à Paris, et à Auteurs en Actes, à Bagneux, en 2010.
- 494. ————— de Juliette Chillet, salle Francis Huster, à Paris, en juin 2011.

À l'étranger :

- 495. Mise en scène d'Adrian Feijoo avec la Royal Shakespeare Company, Angleterre, 1967.
- 496. ————— de Martine Paschoud au Théâtre Pitoëff, à Lausanne, France / Suisse, en 1969.
- 497. ————— de Herberto Dumé au Dumé Spanish Theater, à New York, en 1976.
- 498. ————— de Tony Waner, au Miami Dade College, Wolfson Campus, en décembre 1977.
- 499. ————— de David George à la Escola de Comunicações e Arte de Sao Paulo, en 1984.

- 500. Mise en scène d'Alberto Sarraín, à la Minorca Playhouse, pendant le festival de Teatro Hispano, Miami, en mai et juillet 1989. Reprise dans la Sala Barcelona et au Teatro de la escuela de Arte del Estado Portuguesa, en 1993.
- 501. ————— de María Elena Espinosa, à Madrid, en 1997.
- 502. ————— de Marius Olteanu au Sică Alexandrescu Theatre à Braşov, en 2004.

b) Fiesta

À Cuba :

- 503. Mise en scène au Centro Cultural Bertolt Brecht, à La Havane, le 13 février 2012.

Egon Wolff : *Los Invasores*

- 504. Mise en scène par la Compagnie du Petit Vélo, en novembre 2009.

ENTRETIEN AVEC ÉDUARDO MANET

S. R. On vous demande souvent pour commencer les interviews pourquoi vous avez choisi la France et la citoyenneté française. Pourriez-vous nous le rappeler en expliquant surtout exactement pourquoi vous n'avez pas privilégié les États-Unis ou l'Espagne ?

É. M. Mon choix de la France vient de loin. Mon père, d'origine espagnole, connaissait Paris et il adorait la culture française. En plus, il m'avoua un jour qu'il était le « fils bâtard du peintre Manet ». C'est le thème de mon roman *Le Fifre* : les amours d'Eva Gonzalès et d'Édouard Manet. Ma nourrice était haïtienne et elle me chantait des berceuses en français. Ma mère rêvait de visiter un jour Paris... Au cours de mon adolescence, j'étais très « anti-impérialiste yankee ». Impossible, pour moi, de faire des études de théâtre aux USA ! Le choix de la France était, pour moi, le seul possible.

S. R. Dans vos pièces, vous vous plaisez justement à faire des références explicites et implicites au théâtre français des années cinquante. Par exemple, dans *Les Nonnes* vous jouez clairement avec *Les Bonnes* de J. Genet. Nous souhaiterions donc que vous nous donniez plus de détails à propos de votre relation avec les dramaturges français de ces années et de votre prédilection pour J. Genet en particulier. Que représentait au moment de la création des *Nonnes* ce dramaturge français marginal et que représente-t-il aujourd'hui pour vous ?

É. M. Le hasard a voulu qu'au cours des années cinquante, je sois étudiant de théâtre à Paris, à l'EPFJ, l'école de théâtre fondée par Barrault. Roger Blin était mon professeur, c'est ainsi que j'ai pu tout d'abord assister aux répétitions et aux représentations de *En attendant Godot* pour servir de « claque » et applaudir lorsque le public bourgeois sifflait. Nous prenions, ensuite, élèves, maître et auteur, des pots à La Closerie de Lilas, ce qui a été très important pour moi. Je me souviens aussi que j'avais surtout aimé *Les Nègres* de Genet, mise en scène par mon professeur Roger Blin. À cette époque-là, je n'avais par contre pas tellement apprécié *Les Bonnes*, peut-être parce que j'avais assisté à la représentation de Tania Balachova et son élève Tatiana Moukhine, deux grandes actrices, mais Tania (qui avait été ma professeur aussi) s'était lamentablement trompée à force de vouloir jouer à la Stanislavski. Les deux dames passaient toute la pièce à pleurer (des vraies larmes) et à chuchoter le texte. Ma vie était ainsi rythmée par mes études effectuées avec des hommes de théâtre français qui affectionnaient particulièrement Genet. Jean Genet apparaissait et me semblait dès lors un auteur contemporain accompli et déjà reconnu sur la scène française et dans le monde des études théâtrales, chose qui a, en effet, certainement influencé (par-delà les faits d'actualité cubains qui m'ont inspiré) au moins de façon inconsciente, *Les Nonnes* ainsi que mes œuvres du moment.

Je n'ai rencontré Genet qu'après le triomphe des *Nonnes* à Paris. Il avait adoré cette pièce (et peut-être me considérait-il comme son « élève » ?) Une question que je ne lui ai jamais (hélas) posée. Je voulais, par contre, faire une mise en scène des *Bonnes* mais en partant plus clairement du fait divers qui avait inspiré Genet : les deux sœurs assassines. Il m'avait donné l'autorisation sur une nappe en papier. Nous étions dans un bar et plus ou moins ivres morts tous les deux. Et j'ai lamentablement égaré le papier. Lors de nos échanges, je

lui ai aussi raconté l'habitude d'un journaliste de radio : chaque fois qu'il me faisait une interview, il se trompait : « Manet, l'auteur de *Les Bonnes*, pardon, *Les Nonnes*. » Genet avait alors souri et dit : « écrivons une pièce LES BONNONNES, par Jean Manet et Édouardo Genet. » Dommage que le projet n'a pas été réalisé. Oui nous aurions beaucoup « rigolé » en écrivant cette pièce-là.

S. R. Et si vous deviez aborder aussi précisément votre relation avec E. Ionesco et S. Beckett qu'en diriez-vous ? Avez-vous d'autres anecdotes ou collaborations similaires dont vous pourriez nous faire part ?

É. M. Quand j'étais étudiant à Paris, mon but n'était pas tellement d'écrire mais de jouer. J'avais écrit trois petites pièces de théâtre à Cuba mais, en venant faire des études à Paris mon admiration allait avant tout aux acteurs et aux metteurs en scène. Jouvett, le premier, que j'ai beaucoup pleuré. Je suis arrivé à Paris un mois après sa mort. Et j'avais un rendez-vous avec lui préparé depuis La Havane par notre ami commun Alejo Carpentier. Jean-Louis Barrault, le Baptiste des *Enfants du Paradis*, était mon idole. Sans oublier Jean Vilar et l'immense Gérard Philipe que j'ai eu la joie de connaître. À ce moment, moi, étudiant d'art dramatique j'admirais aussi vraiment les auteurs que Barrault ou Jouvett présentaient. Les classiques français puis Giraudoux. J'ai assisté également aux pièces de Beckett, de Ionesco, d'Adamov que je respectais, sans « admirer ». Bien des années plus tard, à cause des *Nonnes*, les critiques m'ont placé parmi les auteurs du « théâtre de l'absurde ». Il y a une anthologie japonaise où l'on voit d'ailleurs *Les Nonnes* à côté des *Bonnes* de Beckett etc.

Je me souviens justement d'un matin passé aux côtés de Beckett. Je traversais le jardin du Luxembourg quand je l'ai rencontré. Nous nous sommes assis sur un banc et c'est là que je lui ai parlé de mon angoisse : ne plus écrire en espagnol pour ne plus retourner à Cuba à cause du dictateur Batista. Beckett m'a dit de ne pas m'angoisser. Il avait quitté l'anglais pour « échapper » à l'influence de James Joyce dont il avait été secrétaire. Puis, après avoir écrit en français, il était retourné à l'anglais en se rendant compte qu'il pouvait écrire plus librement, plus profondément qu'avant le passage au français. « Ce sera la même chose pour toi : tu retourneras un jour à l'espagnol » m'a-t-il dit. Et c'est ça que j'essaie de faire en ce moment.

Quant à Ionesco, je l'ai surtout côtoyé à Paris après le triomphe des *Nonnes*, nous avions la même agente littéraire, Simone Benmussa. L'agence se trouvait au numéro 22 de la rue de Condé. Il y avait parfois des rencontres à l'agence. Madame Ionesco conduisait son époux en voiture, puis elle allait vaquer à ses occupations et elle revenait plus tard. Très souvent, en attendant, Eugène et moi nous prenions un verre dans le petit bar en face de l'agence. Nous avions un « contrat » : je prenais du Coca Cola, Ionesco des « babies whiskys », nous étions au comptoir et nous voyions l'entrée de l'agence. Quand Madame Ionesco arrivait, Eugène me donnait son petit verre de whisky et prenait mon verre de Coca Cola. Nous adorions ce jeu. Et je pense que Madame Ionesco n'était pas dupe. Plus tard, quand Ionesco est devenu faible et malade, j'allais parfois dîner chez lui. Il parlait très peu à cette époque et quand il parlait c'était toujours autour d'un thème : la mort. Je me suis souvenu de ces conversations (plutôt des monologues d'Ionesco) en assistant à une représentation de *Le roi se meurt*. Je voyais sur scène non l'acteur mais Eugène en personne.

S. R. Depuis vos premières œuvres dramatiques jusqu'aux pièces les plus récentes, vous utilisez une technique de théâtre dans le théâtre ou de constants jeux de miroirs métadramatiques. Régulièrement vos personnages se transforment en acteurs et se mettent à jouer une pièce ou des micro-spectacles au sein même de la pièce. Pourrions-nous voir cela comme un hommage général à notre scène française et à sa technique classique et moderne du « théâtre à son miroir » telle qu'elle figure dans *L'Illusion comique* ou dans *Les Nègres* de J. Genet?

É. M. Vous pouvez, oui, à condition toutefois de ne pas oublier le clin d'œil que je fais peut-être ainsi parallèlement à de plus anciennes ou plus « juvéniles » passions, à mon goût d'adolescent en fait (peu partagé par mes camarades cubains du moment) pour un Lorca et même pour un Valle Inclán d'ailleurs peu connus (voire, pour ce dernier, presque inconnu) dans la France des années cinquante.

Quant à la transformation en soit de mes personnages ou plutôt au procédé du déguisement que vous évoquez et sur lequel les critiques littéraires reviennent aussi beaucoup ces dernières années, je dirai que l'influence du carnaval de Santiago de Cuba y est aussi pour beaucoup. J'avais trois ans et je voyais le défilé de noires habillées comme Marie Antoinette, avec des perruques blanches et des robes qui coûtaient des fortunes. Elles travaillaient comme des bonnes (ou se prostituaient) pour payer une fois par an ces robes. Puis, quelque chose de très important pour moi. Quand je faisais mes études à Paris, j'ai eu la joie de voir le théâtre Nô japonais, le Théâtre de Pékin, Brecht qui s'inspirait de ces théâtres-là. Le jeu du travestissement vient, pour moi, largement de ces expériences-là.

S. R. : Depuis *Lady Strass*, nombre de vos pièces métathéâtrales jouent néanmoins de références à un art plus moderne dans lesquels les français se sont aussi illustrés : le cinéma. Comment expliquez-vous cela ?

É. M. J'ai commencé à voir du cinéma (en compagnie de ma mère) à l'âge de 3 ans. Une époque heureuse où je pouvais voir Shirley Temple, (6 ans) dont j'étais amoureux évidemment et Mae West, une très Bad girl de 40 ans au corps de pécheresse, dont j'étais aussi amoureux. Adolescent, en compagnie d'une bande de camarades (don Néstor Almendros, prix Oscar de photo à Hollywood) nous allions voir tous les vieux films de l'époque d'or d'Hollywood (années 20-30-40-50). Si j'étais resté à Cuba, je n'aurais jamais écrit un roman. J'ai réalisé 6 courts métrages et 4 longs métrages à Cuba que, par chance, je suis en train de récupérer. Par exemple, on dit souvent que tous mes romans pourraient donner lieu à des films. C'est vrai car je « pense » en termes de cinéma et non de « littérature ». J'écris mes chapitres en forme de séquences et « l'inspiration » vient souvent du cinéma qui a finalement plus d'influence chez moi que la littérature. La même chose pour certaines pièces comme *Lady Strass*, *Eux*, *Le jour où Mary Shelley rencontra Charlotte Brontë*. Et pour *Les Nonnes*, initialement, j'avais aussi pensé, tourner un film avec mes acteurs de la compagnie l'Ensemble National Cubain... Peut-être, un jour, une jeune réalisatrice (je préférerais que ce soit une femme) portera ces pièces à l'écran.

S. R. Vous établissez aussi souvent des liens entre le théâtre dans le théâtre et la vie ou l'actualité politique cubaine en faisant parfois même de la Révolution cubaine une comédie et de Fidel Castro un comédien. Pouvez-vous revenir sur cette tendance et nous dire si vous pensez qu'il existe vraiment un lien entre jeux de specularité ou théâtre à son miroir et politique ?

É. M. Je vois dans la technique du théâtre à son miroir une sorte de métaphore de la comédie des politiques et du pouvoir en général. Je vous prie de m'excuser mais je pense, très sincèrement, que c'est un aspect essentiel à explorer dans une thèse portant sur le théâtre à son miroir et l'évolution du *topos* du *theatrum mundi*. Je parle de ma propre expérience. J'ai souvent affirmé que Fidel Castro doit son pouvoir à son talent de comédien. Si l'on étudie les discours de Castro (surtout quand il était jeune), on pourra constater qu'il imita parfois Marlon Brando dans le Marc Antoine de *Jules César*, film de 1951 que Fidel Castro avait vu en compagnie de son frère Raul et d'un groupe d'amis étudiants de l'université de La Havane, dont moi-même. J'étais là. Je sais de quoi je parle. Comme Brando, Castro commençait ses discours fleuves doucement, lentement, puis, peu à peu, « l'inspiration venait » et il partait vers une autre sphère. Mais c'est presque une tradition chez les dictateurs modernes. Mussolini « faisait le clown » et quel succès à son époque. Si Chaplin a pu imiter génialement Hitler dans le dictateur c'est parce que Hitler (inconsciemment ou non) avait pris la petite moustache de Chaplin.

S. R. Dans vos œuvres métathéâtrales, les rituels théâtraux et les rites religieux issus du catholicisme ou de la santeria et du vodou sont aussi fréquents et ont visiblement le rôle d'aider les personnages/acteurs à vivre avec leur réalité décevante et désenchantée. Quelle est la part d'ironie dans ce genre de schémas liturgiques répétitifs et parfois mystiques ? Ne serait-ce pas une façon de montrer que l'homme est incapable d'assumer ce que Nietzsche a nommé « la mort de Dieu » ou qu'il aspire toujours au spirituel et ne peut vivre sans croyance ? Quelle est d'ailleurs l'importance de la religion dans votre vie quotidienne ?

É. M. À l'âge de 3 ans, ma nourrice haïtienne Mambo ou Santera à Santiago de Cuba me prenait avec elle et j'assistais aux séances « authentiques » de vaudou. Puis le dimanche, ma mère allait avec moi à l'église pour « voir » la messe. Elle détestait les curés, mais elle adorait le côté théâtre de la messe. Ces sont mes premières expériences artistiques qui ont nourri mon envie de faire, plus tard, du théâtre. Plus tard, à 13 ans, j'ai « découvert » Jean de la Croix et Thérèse d'Avila. J'apprenais par cœur les poèmes. A 15 ans j'ai eu une véritable crise mystique. Puis, à 17 ans, j'ai commencé à fréquenter le milieu communiste à Cuba. Je me croyais, « libéré » de la religion. Pourtant... l'élection du nouveau pape, me pose quelques problèmes intellectuels et sentimentaux. Un Argentin qui aime vraiment les pauvres, qui se conduit non pas en « pape » mais en homme de l'Église. Et, d'un autre côté la corruption, le cynisme, la méchanceté... Les jeunes fascinés par le web qui « se coupent du monde ». La politique devient de plus en plus sinistre. Peut-être il faudra retrouver quelques aspects de la religion, l'aide aux autres, le respect de notre nature, de cette planète bleue qui risque de disparaître un jour. Ces sont les questions que je me pose en ce moment, je n'ai pas encore les réponses.

S. R. Mais finalement, ne voit-on pas surtout se dessiner, à travers vos jeux de dédoublement ou vos multiples jeux de rôles, une unité globale de votre œuvre résidant dans votre talent pour « cubaniser » une technique dramatique d'origine française ? En d'autres termes, votre théâtre à son miroir ne constitue-t-il pas pour vous un moyen d'exposer au public votre propre personnalité divisée, ou encore votre style unique de créateur « hybride » et finalement « sans frontières » ?

É. M. Vous savez, il y a quelque chose dont je n'ai pas (peut-être) jamais parlé. Je suis né à Santiago de Cuba. La ville (la région) avait été littéralement envahie par les Français qui

fuyaient Haïti en compagnie de familles et des esclaves. C'est ainsi que ma deuxième mère, Senta, était Haïtienne. L'influence de la culture française dans cette ville est donc énorme. J'ai déjà parlé du Carnaval. Comme à Rio, les « congas » sont les groupes qui choisissent un thème pour le défilé : celui dont je me souviens avec une netteté absolue ces sont « Les Marquises ». perruques, robes, bas, chaussures, robes intimes tout était copié à la mode Louis XVI (Marie-Antoinette). Quelle leçon de théâtre pour le petit garçon que j'étais. Et « Les Marquises » ne dansaient pas la conga, non : elles dansaient le menuet car la tradition musicale française est aussi fabuleuse. Comme maintenant j'ai la possibilité de retourner à Cuba et que mes films passeront à la télévision cubaine, une cinéaste française dont la famille (bretonne) s'était installée à Santiago de Cuba au début du XIX^e siècle m'a proposé de tourner avec moi à Santiago. Et réunir les souvenirs de sa famille et mes propres souvenirs. Et une étrange question. Il existait à Cuba deux cousins nés à Santiago et qui avaient les mêmes noms José Maria de Heredia. Un cousin s'est exilé au Mexique et il a écrit son œuvre en espagnol. Il y a un musée à Santiago en son honneur. L'autre cousin s'est exilé en France (pour ne pas tomber en prison à l'époque de la lutte pour l'indépendance) et il a fait son œuvre en français. Il a une petite place et un buste à Paris. C'est, pour moi, un symbole de la relation culturelle étroite entre la France et Cuba.

S. R. Quelles sont les mises en scène des *Nonnes* et de *Lady Strass* qui vous ont le plus plu et celles qui vous ont le plus déplu pourquoi ?

É. M. J'ai eu la chance d'avoir Roger Blin comme metteur en scène de ces deux pièces. Sans lui, je n'aurais jamais été reconnu en France. Pour *Les Nonnes* jouée dans le monde entier, les deux plus « étranges » représentations ont été : une en Suisse où c'est devenu une histoire « calviniste » !!!! Décor blanc, pas d'objets sur scène...L'autre à Lyon, où le metteur en scène (sadique ?) a ouvert un puits, et il l'a rempli de boue. Les acteurs, jouaient dans la boue. C'est hélas, fréquent au théâtre : un metteur en scène admirable (Blin) « marque » une œuvre, puis, des médiocres, des vaniteux essaient de (dans ce cas précis) de faire oublier Blin. Par contre, *Lady Strass* a eu une magnifique interprétation dans le Théâtre Royal d'Oslo. Un respect total pour le texte et une actrice magnifique.

S. R. Que pensez-vous d'une thèse comme la notre travaillant sur l'influence du théâtre à son miroir français sur les pièces cubaines ? Vous y retrouvez-vous ?

É. M. Permettez-moi de vous dire, en toute honnêteté que j'aime beaucoup le titre de votre thèse « théâtre à son miroir ». Je trouve que c'est un titre très juste et d'une grande poésie. Je suis un peu énervé quand on me parle de quelques termes trop « prosaïques » comme « le métathéâtre », le théâtre dans le théâtre, etc. Le « miroir » me rappelle, d'ailleurs, l'obsession de Jean Cocteau, ce poète, cet auteur, ce peintre, ce grand cinéaste un peu oublié de nos jours. Son film quand Jean Marais « traverse le miroir » pour aller y retrouver son amour en enfer. C'est un point qui devrait être plus présent dans la France de nos jours.

Si j'ai parlé de l'influence de la culture française depuis ma toute petite enfance, je trouve juste de rappeler que je n'étais pas le seul. J'ai commencé à écrire, à m'intéresser au théâtre grâce à des acteurs comme Vicente Revuelta qui avait joué dans *La Nuit des assassins* de José Triana et dans ma pièce *Scherzo*, première émission dramatique à la télévision cubaine et une pièce très influencée par Cocteau, justement. Il y avait aussi Virgilio Piñera qui admirait profondément le théâtre français et qui détestait Broadway. Carlos Felipe, un grand auteur cubain jamais traduit en France et dont, lui aussi, nous

parlait toujours du « grand théâtre français » pour l'opposer au théâtre commercial américain. José Triana qui s'est installé à Paris comme moi. Francisco Morín que nous appelions « François » tel était son amour pour la France et qui avait mis en scène de manière remarquable *Les Bonnes* et une pièce de Musset *Le chandelier* qui était un véritable bijou du point de vue artistique.

J'aimerais, à ce propos, rappeler quelque chose de très important pour moi et, je pense, pour tous les dramaturges cubains et je dirai même de toute l'Amérique Latine : la présence, le travail de l'Alliance Française dans nos pays différents. À Cuba, avant la Révolution, pour nous, les jeunes écrivains, l'Alliance représentait un coin de repos, un lieu de recherche. Le mode de vie américain envahissait notre pays avec sa musique, son cinéma, ses livres. Adolescent, je lisais plus en anglais qu'en espagnol ! Et si je ne connaissais pas la langue française à l'époque, j'allais par contre à l'Alliance pour voir des films qui n'étaient presque pas présentés dans les salles de cinémas de La Havane. Entendre des disques de Chevalier, de Trenet...C'est à l'Alliance que j'ai découvert Edith Piaf ! C'est à l'Alliance, par exemple, que quelques metteurs en scène comme Modesto Centeno et Francisco Morín allaient chercher des documentations pour les pièces françaises qu'ils envisageaient de présenter. L'Alliance a continué son magnifique travail APRÈS la Révolution. Quand les très mauvais (sauf exception bien sûr) films soviétiques, polonais ou hongrois ont commencé à envahir les écrans cubains, l'Alliance était toujours le refuge pour retrouver des œuvres de qualité. Je sais que nombreux sont actuellement les jeunes cubains et cubaines qui apprennent le français et suivent l'activité culturelle française grâce à l'Alliance Française.

J'espère donc de tout cœur, que votre thèse soit traduite un jour en espagnol pour que les jeunes étudiants de théâtre aujourd'hui à Cuba puissent apprendre comme la France a été le point lumineux pour ceux qui ont vécu avant la Révolution et pendant la Révolution.

ENTRETIEN AVEC MATÍAS MONTES HUIDOBRO

S. R. : Matías, ton dernier roman, *Un Bronceado Hawaiano*, vient d'être publié. Tu as décidé d'écrire en forme de sous-titre sur la couverture « un film noir » en français. Comment peux-tu expliquer cela à nos lecteurs ?

M. M. H. Je suis d'une génération profondément liée au cinéma. Au collège, j'ai écrit mes premières critiques de cinéma dans des revues étudiantes. Lorsque j'ai commencé à diriger une de ces revues, j'ai écrit un article sur *La Belle et la Bête* de Jean Cocteau. Le cinéma a fait partie de notre formation intellectuelle et avec la cinémathèque de La Havane (à la fin des années quarante et le début des années cinquante) une grande partie de notre adolescence tournait autour du cinéma. À la fin des années quarante, à l'occasion de la sortie de *Capitaine de Castille*, produite par la XXth Century Fox, s'est organisé un concours de critiques de cinéma dont le prix était une bourse pour permettre aux gagnants d'assister à un cycle d'été dans l'université de La Havane, « *Le cinéma, industrie et art de notre temps* » où participaient entre autre Germán Puig et Ricardo Vigón, fondateurs de la cinémathèque et passionnés du cinéma français, Cabrera Infante, Néstor Almendros, Natividad González Freire et moi-même. Il y a eu des luttes acharnées entre certains de ces étudiants lorsqu'il s'agissait de cinéma, en particulier avec *Monsieur Verdoux* de Chaplin (qui est en réalité un film noir) ce qui fit sortir de ses gonds José Manuel Valdés Rodríguez, le professeur critique marxiste de cinéma, à tendance traditionnelle.

Le cinéma français, comme ce sera ensuite le cas avec pour le cinéma italien, jouait un rôle extrêmement important à cette époque, depuis Michèle Morgan, Danielle Darrieux, jusqu'à Martine Carol (tout particulièrement Martine Carol, avant l'arrivée de Brigitte Bardot) en passant par Jeanne Moreau et Simone Signoret qui, à un autre niveau, jouèrent, des rôles importants dans nos vies. Cuba, bien que sans répertoire propre, se dirigeait vers l'avant-garde cinématographique. La Havane était remplie de cinémas, le désir du vouloir sans pouvoir, et puis, pour nous, le cinéma, même étranger, était aussi cubain que les palmiers et le cinéma français avait une place privilégiée en tant que cinéma d'art, d'une autre catégorie, bien qu'il faille reconnaître que Hollywood donnait vraiment le ton, comme l'ont toujours reconnu les Français, je pense. Le cinéma fait partie d'une esthétique de l'évasion originaire de la République et que la Révolution a pour héritage, parce qu'il s'agissait d'un moyen pour sortir de l'impasse qu'était la politique cubaine et le sordide quotidien national. Et, d'une certaine manière, l'écriture d'un roman fait partie de ce processus, un demi-siècle plus tard.

Cette passion pour le cinéma est évidente dans *Un Bronceado Hawaiano*, que j'ai structuré de façon cinématographique, tel un casse-tête : où l'on y trouve presque de tout mais surtout Hollywood. De plus, c'est une évasion car Cuba en tant que thème n'apparaît nulle part, bien qu'il y soit dans le style et jusque dans le cynisme parodique sur la conduite humaine. Mais observe bien comme le titre entremêle d'un point de vue linguistique l'espagnol (un), l'anglais (film) et le français (noir). Cela aurait pu être « un roman noir » ou « cinéma noir », mais ce n'est pas pareil, cela ne rend pas aussi bien. Et c'est pire encore pour « roman policier » ou « de détective », qui apparaissent comme des termes pédestres ou imaginaires coercitifs. *Un Film noir* : voilà autre chose. De plus, il y a des raisons électroniques : à chaque fois que quelqu'un est sur Internet et fait une recherche en

tapant « film noir » il tombera sur *Un Bronceado Hawaiano* et alors il se demandera : « C'est quoi ce film-là ? » Enfin, c'est ce que j'imagine.

S. R. Mais dans ton œuvre tu fais aussi des références explicites et implicites au théâtre de l'absurde français. Par exemple, dans *Exilio* tu mentionnes clairement *Les Bonnes* de Jean Genet, et dans toute ta production les références à la scène moderne espagnole comme F. G. Lorca ou Valle Inclán sont rares. Nous souhaiterions donc que tu nous donnes plus de détails à propos de ta relation avec les écrivains français et de ta prédilection pour J. Genet en particulier. Que représentait et représente aujourd'hui pour toi ce dramaturge français marginal ?

M. M. H. Les dramaturges en formation dans les années cinquante ne s'identifiaient absolument pas au théâtre espagnol. Hormis les classiques mis en scène par le Théâtre Universitaire, le théâtre espagnol nous semblait dépassé, particulièrement au niveau du jeu d'acteurs et du montage, et il en allait de même pour le cinéma espagnol. C'est pourquoi nous apprécions plus la dramaturgie du reste de l'Europe. On ne manquait pas de lorquiens, moi-même, je fus pris d'une toquade lorquienne, c'était une maladie contagieuse et dangereuse. Mais le Lorca que nous apprécions le plus était celui de *Doña Rosita la célibataire*, avec une moindre charge poétique explicite. Personnellement je pensais (et je continue à croire que je le pense) que la poésie annulait le drame. J'ai su apprécier bien plus tard Valle Inclán, c'est un auteur qui souffre généralement de très mauvaises mises en scène. Le répertoire cubain des années quarante et cinquante était au goût du jour, en y incluant de bons auteurs français et des auteurs de comédie de seconde catégorie. De plus, les œuvres qui sortaient à Broadway étaient mises en scène par des associations et des salles de théâtre pas tellement enclines au théâtre espagnol.

En ce qui concerne mon évolution en tant qu'écrivain, je pense tout d'abord à Kafka, l'écrivain clef qui recouvre tout, jusqu'à l'air que l'on respire, comme si nous étions tous tchèques. Je pense ensuite à une trilogie dramatique : Pirandello (la métathéâtralité), Ionesco (l'absurde) et Genet (la cruauté), avec Piñera comme contexte cubain. En ce qui concerne Genet ce fut vraiment à partir du montage des *Bonnes* par Francisco Morín : il perturba tout et laissa un impact si important qu'il est encore sensible aujourd'hui.

Ce n'est pas le cas d'Ibsen ou Chejov, dont les œuvres, bien que je les connaisse plus, m'influencèrent moins. Ce qui s'est passé avec Genet, c'est qu'il nous est arrivé et nous a touchés au moment précis de notre formation théâtrale, nous donnant la texture même de la cruauté qui allait fonctionner en parfaite harmonie avec le traumatisme de notre contexte historique. Et c'est pour cela qu'il joue un rôle aussi important dans nos vies. C'est beaucoup plus que du théâtre. Et je crois qu'il en est de même avec l'expressionnisme (où s'incruste un Brecht, si assommant) et qui s'est tellement fondu dans l'histoire cubaine que pas même les Cubains ne se rendent compte de cet expressionisme caribéen dans lequel nous avons plongé et qui nous a rendu célèbres, y compris dans notre quotidien.

S. R. Nous savons que la théorie dramatique ne t'intéresse pas beaucoup et que tu ne suis pas une seule ligne de travail et de style, mais on peut noter que, depuis tes premières œuvres dramatiques jusqu'à la première page de ton dernier roman, tu as une technique de jeux de miroirs ample et subtile. Pourrions-nous voir cela comme un hommage général à notre scène française et à sa technique classique et moderne du théâtre à son miroir ? Malgré tout, selon toi, n'y a-t-il pas justement, dans ces jeux de structures spéculaires, une certaine unité globale de ton œuvre résidant non seulement dans ton talent pour donner

certaines tonalités purement « cubaines » à une technique d'origine étrangère, mais aussi dans ta propre personnalité divisée ou dans ton style unique de créateur « hybride » et finalement « sans frontières » ?

M. M. H. En effet les théories littéraires m'intéressent plus ou moins, car à la longue elles me semblent ennuyeuses et restrictives. Je pars du texte pour appliquer les théories en fonction du texte et en accord avec mes propres préférences ou selon l'intérêt que j'ai au moment où je mène l'analyse. Je ne les utilise pas pour enchaîner le texte et le sacrifier en faveur d'une déterminée théorie qui a le même effet qu'une camisole de force.

En ce qui concerne ta première question, j'aimerais répondre oui mais je ne connais pas suffisamment la scène française pour prétendre une telle chose, bien qu'il soit possible que je lui rende hommage indirectement mais non délibérément. D'ailleurs, je pense à ce qui fut presque ma première œuvre, *Sobre las mismas rocas* et je me rends compte que ce concept de miroir est présent depuis ce moment-là, comme s'il s'agissait d'une interprétation cosmique du monde, car tous les personnages sont dédoublés, étant le reflet des uns et des autres : Larry est Willy et Willy est Johnny ; Randall est Olivier et Olivier est Edgar Cotton ; et les trois couples anonymes se reflètent les uns avec les autres. En 1951, à vingt ans, je n'avais pas la moindre idée de ces concepts et de ces techniques. Il en est de même avec l'œuvre suivante, encore inédite, *Sucedera mañana*, où les protagonistes se voient comme si elles se regardaient dans un miroir : l'une reflète l'autre.

Par ailleurs, dans les années cinquante, bon nombre d'entre nous évitions d'être folkloriques. Notre réaffirmation nationale se fondait sur le fait qu'on ne nous regarde pas comme des citoyens de seconde catégorie d'un point de vue international, cela peut expliquer le fait que l'on préférerait être kafkaïens, expressionnistes, surréalistes (y compris Wilfredo Lam, qui tournera le dos au surréalisme avec son propre surréalisme tellurique africain).

S. R. Malgré tous ces liens avec l'Europe, tu as choisi les Etats-Unis et plus particulièrement Miami pour t'exiler, au lieu de choisir la France comme l'ont fait José Triana et Eduardo Manet. Regrettes-tu cela parfois ou te sens-tu plus proche de certains cubains exilés aux Etats-Unis comme Yvan Acosta ou de ceux qui sont toujours sur l'île comme Ricardo Montero ?

M. M. H. Quand on part de Cuba, il n'y a pas beaucoup de possibilités, bien qu'on ait toujours la capacité sartrienne du choix : s'en aller ou rester, et, après s'en être allé, choisir entre ici ou là-bas. Quand je suis parti de Cuba à la fin de l'année 1961, mon œuvre dramatique était en pleine formation et je n'étais pas encore connu pour un roman primé (comme *Tres Tristes Tigres*) ou un succès international au théâtre (telle *La Noche de los asesinos*).

De plus, je n'entretenais de relation personnelle d'aucune sorte qui m'empêcha de travailler lorsque j'écrivais dans *Revolucion* car j'étais assez renfermé.

Et ne perds pas de vue que les exemples de Triana, qui était marié à une française Chantal Dumaine, et Manet, qui avait eu des expériences françaises et qui maîtrisait sûrement la langue, sont des exemples très différents.

J'aurais pu partir en Espagne, mais je n'avais aucun contact ni aucun moyen de trouver du travail. D'autre part, j'étais père de famille, avec une fille de cinq ans, fraîchement arrivé aux Etats-Unis. Je devais trouver du travail et au bout de six mois dans ce pays nous avons

eu, Yara et moi, l'opportunité de prendre la voie de l'enseignement qui (comme cela allait se prouver) était liée à ma passion pour l'écriture et qui pouvait aussi se rapprocher avec la critique littéraire. Une chose était complémentaire avec l'autre. À Miami, heureusement, on me traita affreusement et je suis parti le plus vite possible, échappant à une politisation destructrice qui assèche l'exil. On a d'abord passé deux années idylliques à Meadville, j'y ai vécu l'année la plus heureuse de ma vie, dans ce petit village de Pennsylvanie, là-bas le meilleur du tempérament américain resplendissait (c'était comme si j'étais dans le film de Franck Capra *La vie est belle*). Non seulement je m'exilais dans un pays anglophone, mais aussi, au point géographique le plus lointain et « idyllique », ce qui ne correspondait pas habituellement à la recherche « d'un bronceado hawaïano ». Cela m'éloignait radicalement du canon. Mais je suis obstiné, comme le savent ceux qui me connaissent, alors c'est au bout de sept ans de vie à Hawaï que j'écrivis un de mes travaux médullaires, le roman : *Desterrados al fuego* qui eut une mention spéciale du concours de roman du Fond Culturel Economique qui était présidé par un jury de luxe : Goytisolo, Rulfo, Fuentes, Xirau y José Miguel Oviedo, qui le publièrent immédiatement.

Ils me retirèrent le premier prix (que pouvais-je faire, moi un cubain exilé au beau milieu de l'Océan Pacifique, face à un centre-américain marxiste et léniniste ?) ce qui donna lieu à une polémique intellectuelle à Mexico (que les cubains ont ignorée). Seule une élite d'intellectuels connaît le roman, mais pour ceux qui veulent l'acheter, on la trouve sur amazon.com.

Ma décision a sans aucun doute eu de graves conséquences, mais j'aurais eu les mêmes dans n'importe quel endroit, y compris si j'étais resté à Cuba, tout comme le propre Piñera : avec tout ce qui s'est passé, son esthétique créatrice, la marginalisation subie, le fait que pendant les dix dernières années de sa vie on ne mit pas en scène ses œuvres, on le punit pour qu'il connaisse le succès des médiocres, tout cela fait que c'est de loin le dramaturge cubain avec qui je m'identifie le mieux, car en tant que dramaturge je suis dans des conditions très semblables.

S. R. Ton passé à Cuba semble nourrir toute ton œuvre littéraire, c'est pour cela que nos lecteurs cubains et étrangers se demandent quelle est réellement la dimension autobiographique ou fictive de tes œuvres. Par conséquent, nous aimerions savoir maintenant, et pour changer un peu de thème, quelle serait ton œuvre la plus sincère et intime et, au contraire, quelle est la plus trompeuse et la plus lointaine de ta propre expérience personnelle ?

M. M. H. *Los Acosados* est mon œuvre la plus autobiographique car elle reflète les difficultés économiques dont nous avons souffert Yara et moi dans les années cinquante. D'un point de vue politique et théâtral, *Exilio* a énormément d'éléments autobiographiques et je la considère comme un texte clef. *Desterrados al fuego* est la quintessence de l'exil, du choc culturel et en ce sens c'est une œuvre autobiographique.

On pourrait trouver dans toutes mes œuvres des recoins autobiographiques dans son sens le plus large et dans son sens le plus strict, mais le processus créateur est fluctuant, mes personnages et les situations ont leur propre vie : dans le cas contraire, l'écriture n'aurait aucun intérêt. De plus, c'est comme si on était un acteur : en créant les personnages on doit cesser d'être qui on est pour se laisser emporter par la situation et le personnage. Toutes mes œuvres sont « sincères et intimes » et toutes sont « trompeuses et distantes », et je crois bien jouer avec ces termes-là. Je donne une piste que j'efface ensuite, comme dans un film noir. Dans *Un Bronceado Hawaiano* (qui pourrait être la plus trompeuse de mes

œuvres) où comme dans le cinéma des années quarante « toute ressemblance avec une personne vivante ou décédée n'est que pure coïncidence », je joue aussi avec cela mais je le fais, à vrai dire, avec tous mes textes, et dévoiler qui de mes personnages est le plus « sincère », le plus « intime » reviendrait à découvrir le « pot aux roses ».

S. R. Même dans la presse internationale tu es presque toujours mentionné ou cité sous l'étiquette de « dramaturge cubain exilé ». N'en as-tu pas assez ? Au-delà de cette qualification commode, nous aimerions savoir comment tu pourrais te définir toi-même. Matías Montes Huidobro ne se voit-il pas plutôt seulement comme un homme de lettres déraciné ?

M. M. H. Oui, j'en ai marre et *Un Bronceado Hawaiano* pourrait être à l'image de cette volonté de faire une pause avec le « l'affaire cubaine », qui n'en finit jamais. Mais l'exil est un fait que je n'ai jamais nié, imposé par les circonstances historiques et mon libre choix. Le terme « d'exilé » m'a beaucoup coûté, autant à Cuba qu'en dehors, mais ce fut un acte librement choisi et imposé par l'histoire, et la contradiction prévaut. Même si ne suis pas très patriote, je me définis d'abord comme un écrivain car c'est ce que je suis dans tous les sens du terme ; puis « cubain » car ces signaux d'identité sont marqués en moi comme un sceau ; et enfin « déraciné » (qui est sans nul doute un terme d'une catégorie au-dessus d'exilé) de par les circonstances historiques ayant eu de graves conséquences.

S. R. Dans tes œuvres, et particulièrement dans tes œuvres théâtrales, les rituels théâtraux et les rites religieux sont fréquents et ont le rôle essentiel d'aider les personnages à vivre avec leur réalité décevante et désenchantée. Nous nous demandons quelle est la part d'ironie dans ce genre de schémas répétitifs et parfois mystiques ? Quelle est l'importance de la religion dans ta vie quotidienne en tant qu'exilé ?

M. M. H. Je crois profondément aux rites et tout comme pour mes personnages, ils me soutiennent. Non, il n'y a aucune ironie, mais en tant que vrai croyant, bien que je me considère catholique, je ne crois pas au Vatican. Je vais très peu souvent à la messe car mon sens critique me positionne en total désaccord avec tout ce que disent les prêtres cependant les *Évangiles* et le christianisme me fascinent ainsi que les rituels de l'Église catholique et tout le contenu mystique des églises, autels, de l'art roman à l'art gothique, du baroque à la chapelle de Rothko.

S. R. Quel est ton livre de chevet ?

M. M. H. Le Caravage, c'est-à-dire n'importe quel livre dédié au Caravage.

S. R. Que penses-tu de la création littéraire et surtout de la dramaturgie actuelle ? Dans quel pays le théâtre et les réalisations scéniques ont plus de futur ou, formulé d'une autre manière, où souhaiterais-tu que tes œuvres soient mises en scène ?

M. M. H. J'ai l'impression que le théâtre va mal, car la série de bêtises que l'on voit sur scène est immense et très souvent on n'y comprend rien. Bon il se peut que ce soit parce que je vieillis. La faute en revient naturellement aux metteurs en scène qui font et défont tout simplement ce qui leur chante, ils retirent et mettent, maîtres et seigneurs de ce qu'écrivent les dramaturges.

Mais en poésie, qui oserait retirer deux lignes d'un poème de Lorca ? Changer une rime de Bécquer ? Corriger une page de Beethoven et changer une partition ? Faire de la chirurgie à un nez de Picasso ? Mettre au régime les grosses de Botero ? Enlever un chapitre au Quichotte car c'est un roman bien trop long ? Seuls les metteurs en scène de théâtre ont un tel affront. Personnellement, je souhaite que mes œuvres soient mises en scène n'importe où mais si elles deviennent sujettes à être consommées par les metteurs en scène, qu'aucune d'elles ne soient montrées.

S. R. Pour clore cette conversation et comme nous, les français, tu le sais, nous sommes entêtés, je voudrais te poser une dernière question : vin ou mojito ?

M. M. H. Voilà une question bien difficile. Je ne savais pas que les français étaient entêtés. J'aime le mojito mais pour ne pas être trop folklorique je dirais le vin.

ENTREVISTA A MATÍAS MONTES HUIDOBRO

S. R. Matías, tu última novela *Un Bronceado Hawaiano* acaba de ser publicada. Elegiste escribir en la portada la frase en francés « un film noir » en forma de subtítulo. ¿Cómo puedes explicar eso a nuestros lectores ?

M. M. H. Formo parte de una generación que estaba profundamente vinculada al cine. Desde que estaba en secundaria, escribí mis primeras críticas cinematográficas en revistas estudiantiles. Cuando empecé a dirigir una de esas revistas estudiantiles, escribí una reseña sobre *La Bella y la Bestia* de Jean Cocteau. El cine fue parte de nuestra formación intelectual y a través de la cinemateca que funcionaba en La Habana, a fines de los cuarenta y principios de los cincuenta, gran parte de nuestra adolescencia nuestra vida de adolescente giraba en torno al cine. A fines de los cuarenta, con motivo del estreno de *Capitán de Castilla*, de la XXth Century Fox, se organizó un concurso de críticas cinematográficas cuyo premio consistía en una beca que permitiría a los ganadores asistir a un cursillo de verano en la universidad de la Habana, « *El cine, industria y arte de nuestro tiempo* », entre los que se encontraban Germán Puig y Ricardo Vigón, fundadores de la cinemateca, fanáticos del cine francés, Cabrera Infante, Néstor Almendros, Natividad González Freire y yo. Se desarrolló una batalla campal entre algunos de esos estudiantes en torno al cine, y en particular con respecto a *Monsieur Verdoux* de Chaplin (que en realidad es un *film noir*) que sacó a José Manuel Valdés Rodríguez, el profesor crítico marxista de cine, de corte tradicional, absolutamente fuera de quicio.

El cine francés, como después pasaría con el italiano, jugaría un papel importantísimo en este período, desde Michel Morgan, Danielle Darriux a Martín Carol –particularmente Martín Carol, antes que llegara Brigitte Bardot, pasando a Jean Moreau y Simon Signoret, a otro nivel, que jugaron papeles importantes en nuestras vidas. Cuba, aunque no hacía cine, iba a la vanguardia fílmica. La Habana estaba llena de cines, el sueño del querer y no poder, y el cine era para nosotros, aunque procediera del extranjero, tan cubano como las palmas, y el francés ocupaba un lugar privilegiado como cine de arte, de otra categoría, aunque hay que reconocer que Hollywood, como lo han reconocido siempre los franceses, creo, marcaba pautas importantísimas.

El cine forma parte de una estética de la evasión que viene de la República y que hereda la Revolución, porque era el modo de salir de un callejón sin salida de la politiquería cubana y la sórdida existencia nacional. Y en cierto modo la escritura de la novela es parte de este proceso, medio siglo más tarde.

Esta pasión por el cine se pone de manifiesto en *Un Bronceado Hawaiano*, que estructuro fílmicamente, como un rompecabezas, donde hay prácticamente de todo, pero realmente mucho Hollywood. Es además, una evasión, porque Cuba como tema no aparece por ninguna parte, aunque sí como estilo y hasta en el cinismo paródico respecto a la conducta humana. Pero observa que el título entremezcla lingüísticamente el español (*un*), el inglés (*film*), el francés (*noir*). Hubiera podido ser « una novela negra » o « cine negro », pero no es lo mismo, no *suenan* tan bien. Mucho menos « novela policíaca », o « detectivesca », que resultan términos pedestres e imaginativamente coercitivos. *Un film noir* es otra cosa. Además, hay razones electrónicas : cada vez que alguien entre en la Internet y haga un

« search » y ponga « film noir » se va encontrar con *Un Bronceado Hawaiano* y se preguntará : « ¿ qué película es esa ? » Bueno, por lo menos me lo imagino.

S. R. Pero ya en tu dramaturgia haces también referencias explícitas e implícitas al teatro del absurdo francés. Por ejemplo, en *Exilio* mencionas claramente *Las Criadas* de Jean Genet, y en tu producción son raras las referencias a la escena moderna española representada por un F.G. Lorca o un Valle Inclán. Así que nos gustaría que nos des más detalles acerca de tu relación con los escritores franceses y tu predilección en particular por Genet. ¿ Qué representaba y representa hoy, para ti, este dramaturgo francés marginado ?

Los dramaturgos que se gestan en los cincuenta, no se identificaba para nada con el teatro español. Salvo los clásicos que llevaban a escena el Teatro Universitario, el teatro español nos parecía trasnochado, especialmente actuación y montaje, y otro tanto pasaba con el cine español. De ahí que apreciáramos más la dramaturgia del resto de Europa. No faltaban lorquianos, y hasta yo me bajé con algún lorquianismo, que era una enfermedad contagiosa y peligrosa. Pero el Lorca que apreciábamos más era el de *Doña Rosita la soltera*, con menos carga poética explícita. Personalmente, creía (y todavía creo que creo) que la poesía anulaba el drama. A Valle Inclán he sabido apreciarlo mucho después, y así y todo es un autor que generalmente tiene muy malas puestas escénicas. El repertorio teatral cubano de los cuarenta y de los cincuenta estaba al día, incluyendo autores franceses buenos y comediógrafos de segunda categoría, y las obras que se estrenaban en Broadway eran llevada a escena por agrupaciones y salas teatrales que no se inclinaban mucho hacia el teatro español.

En cuanto a mi desarrollo como escritor, pienso primero en Kafka, que es el escritor clave que la abarca todo, hasta el aire que se respiraba, casi como si fuéramos checos. Después, en una trilogía dramática : Pirandello (metateatralidad), Ionesco (absurdo) y Genet (crueldad), con Piñera como contexto cubano. Pero Genet, realmente, fue específicamente el montaje de *Las Criadas* por Francisco Morín, y a partir del mismo todo se trastoca y deja un impacto hasta nuestros días. No es el caso de Ibsen o Chejov, cuyas obras conozco mejor, pero me impactaron menos. Lo que pasa con Genet es que nos llegó y nos tocó en el momento preciso de nuestra formación teatral, dándonos toda la textura de la crueldad que iba a funcionar en absoluta concordancia con la traumatización de nuestra existencia histórica. Y es por eso que juega un papel tan importante en nuestras vidas. Viene a ser mucho más que teatro. Y lo mismo creo que ha pasado con el expresionismo (por donde se cuele Brecht, tan pesado), que se ha « aplatanado » de tal modo en la historia cubana que ni los cubanos se dan cuenta del expresionismo caribeño en el cual nos hemos hundido y que nos ha hecho famosos, inclusive en nuestro ser cotidiano.

S. R. Sabemos ya que la teoría dramática en sí te interesa poco y que no sigues una sola línea de trabajo y de estilo, pero cabe notar que desde tus primeras obras dramáticas hasta la primera página de tu última novela, usas una amplia y sutil técnica de juegos de espejos. ¿ Podríamos ver también esto como una forma de homenaje general a nuestra y escena francesa y su técnica clásica y moderna del teatro del espejo ? A pesar de todo, según tú, ¿ no hay justamente, en estos juegos de estructuras especulares, una cierta unidad global de tu obra no sólo en tu talento para dar algunas tonalidades estrictamente « cubanas » a una técnica de origen extranjero, sino también en tu misma personalidad dividida o en tu estilo único de creador « híbrido » y al final « sin fronteras »?

M. M. H. Ciertamente las teorías literarias me interesan de modo relativo, porque a la larga me resultan aburridas y restrictivas. Parto del texto para aplicar las teorías según le convienen al texto y de acuerdo con mis propias preferencias, o el interés que tengo en el momento que llevo a efecto el análisis. No las utilizo para encadenar al texto y sacrificarlo a favor de una determinada teoría que funciona como camisa de fuerza.

En cuanto a la primera pregunta, me gustaría contestar que sí, pero no conozco la escena francesa lo suficiente para decir tal cosa, aunque es posible que le rinda un homenaje indirecto, pero no deliberado. Pensando en eso, me fui a la que fue prácticamente mi primera obra, *Sobre las mismas rocas*, y me encuentro que, « el concepto del espejo » está allí desde ese momento, como si fuera una interpretación cósmica del mundo, porque todos los personajes están desdoblados, reflejándose unos a otros : Larry es Willy y Willy es Johnny ; Randall es Olivier y Olivier es Edgar Cotton ; y las tres parejas anónimas se reflejan unas a otras. En 1951 a los veinte años no tenía la menor idea de estos conceptos y estas técnicas. Lo mismo pasó en la obra que le sigue, todavía inédita, *Sucedirá mañana*, donde las protagonistas se ven como si se miraran en el espejo : una refleja a la otra.

Por otra parte, en los años cincuenta, muchos de nosotros no queríamos ser *folklóricos*. Nuestra reafirmación nacional se basaba en que no nos miraran como ciudadanos de segunda categoría en el contexto internacional, y esto podría explicar que prefiriéramos ser kafkianos, expresionistas, surrealistas –inclusive Wilfredo Lam, que le dará la vuelta al surrealismo con su propio surrealismo telúrico africano.

S. R. A pesar de todos estos lazos con Europa, elegiste Estados Unidos y Miami ahora para exiliarte, en vez de Francia como lo han hecho José Triana y Édouard Manet. Te arrepientes de esto a veces o te sientes más cercanos cubanos exiliados, Estados Unidos, como Yván Acosta, o los que están todavía en la isla, como Reinaldo Montero.

M. M. H. Cuando uno sale de Cuba no hay muchas opciones, aunque uno siempre tiene la capacidad sartreana de elección : irse o quedarse, y después de irse, elegir entre aquí o allá. Cuando yo salí de Cuba a finales del 1961, mi obra dramática estaba formándose, y no salía respaldado por una novela premiada (*Tres Tristes Tigres*) o un éxito teatral de impacto internacional (*La Noche de los asesinos*). Además, no tenía relaciones personales de ningún tipo, que no supe « trabajar » cuando escribía en *Revolución*, porque realmente era bastante retraído. No te olvides además que los casos de Triana, casado con Chantal Dumaine, que es francesa, y Manet, con antecedentes franceses y seguramente con conocimiento del idioma, son muy diferentes. Podía haberme ido a España, pero tampoco tenía ningún contacto ni modo de encontrar trabajo. Yo, por otra parte, era padre de familia, con una hija de cinco años, y tan pronto llegamos a los Estados Unidos Yara salió en estado. Tenía que trabajar y a los seis meses de estar en este país tuvimos Yara y yo la oportunidad de encaminarnos en la enseñanza, que, como iba a probarse, estaba conectada con mi pasión por la escritura y que podía encauzar hacia la crítica literaria. Una cosa se complementaba con la otra. En Miami, gracias a Dios, me trataron a la patada, y me fui lo más pronto posible, escapando de una politización destructiva que desnubre el exilio. Primero pasamos dos años en Meadville, que fueron idílicos, donde viví el año más feliz de mi vida en un pequeño pueblo en Pennsylvania, donde se puso de manifiesto en todo su esplendor lo mejor del temperamento americano (era como si me filmaran en *This is a wonderful life*, de Frank Capra). Pero no sólo me exilié en un país de habla inglesa, sino en

el punto geográficamente más remoto e « idílico », no precisamente en al búsqueda de un bronceado hawaiano. Me salía, radicalmente, del canon. Pero yo soy, como saben los que me conocen, un empecinado, y no por eso iba a dejar de escribir, y a los siete años de estar en Hawai escribí uno de mis trabajos medulares, la novela *Desterrados al fuego*, única mención de un concurso de novela del Fondo de Cultura Económica con un jurado de lujo : Goytisolo, Rulfo, Fuentes, Xirau y José Miguel Oviedo, que de inmediato publicaron. Me escamotearon el primer premio (¿qué podía hacer yo, un cubano exiliado en medio del Océano Pacífico, frente a un centroamericano marxista leninista ?) y dio lugar a una polémica intelectual en México (que los cubanos han ignorado), y la novela sólo la conoce una elite intelectual, pero está ahí para el que quiera comprarla en *amazon.com*. Ciertamente mi decisión ha tenido graves consecuencias, pero lo mismo las hubiera tenido en cualquier parte, incluyendo si me hubiera quedado en Cuba, como bien supo el propio Piñera, que por lo mucho que tuvo que pasar, su estética creadora, la marginación que padeció, y el hecho de que durante los últimos diez años de su vida no le estrenaban sus obras y lo castigaron a que sufriera el éxito de los mediocres, hace que sea a la larga el dramaturgo cubano con el que más me identifico, porque como dramaturgo estoy en condiciones muy parecidas.

S. R. Tu pasado en Cuba parece nutrir toda tu obra literaria ; de ahí que nuestros lectores cubanos y extranjeros se pregunten, cual es realmente la dimensión autobiográfica o ficticia de tus obras. Por lo tanto, nos gustaría saber ahora, y para cambiar un poco de tema, cual sería tu obra más sincera e íntima, y al contrario, las más engañosa y lejana de tu propia experiencia personal.

M. M. H. *Los Acosados* es mi obra más directamente autobiográfica, porque refleja la penalidades económicas que sufrimos Yara y yo en los años cincuenta. Políticamente y teatralmente, *Exilio* tiene muchos elementos autobiográficos y yo la considero un texto clave. *Desterrados al fuego* es la quintaesencia del exilio y del choque cultural, y en esa medida es autobiográfica. En todas podrían encontrarse recovecos autobiográficos en su más amplio sentido y en su sentido más estricto, pero el proceso creador es fluctuante y mis personajes y situaciones tienen vida propia, porque de no ser así escribir no tendría gracia. Además, como si uno fuera un actor, al crearlos, tiene que dejar de ser quién es para dejarse llevar por la situación y el personaje. Todas mis obras son « sinceras e íntimas » y todas son « engañosas y lejanas », y creo que juego con estos términos. Doy una pista que después borro, como en « un film noir ». En *Un Bronceado Hawaiano*, donde, como en el cine en los años cuarenta « todo parecido con persona viva o muerta es pura coincidencia » y que podría ser la más engañosa de mis obras, juego también con esto, pero en realidad lo hago con todos mis textos, y decir cual es el más « sincero e íntimo » descubrir « al asesino ».

S. R. Incluso en la prensa internacional, casi siempre, estás mencionado o citado bajo la etiqueta de « dramaturgo cubano exiliado». ¿ No estás harto de esto ? Más allá de esta calificación cómoda, nos gustaría saber cómo podrías definirte tu mismo. Matías Montes Huidobro se ve solamente como un hombre de letras desterrados ¿ no es así ?

M. M. H. Sí, estoy harto, y *Un Bronceado Hawaiano* puede ser un ejemplo de querer tomarme un descanso del « caso cubano », que no termina nunca. Pero el exilio es un hecho que yo nunca he negado, impuesto por las circunstancias históricas y mi libre elección. Lo de « exiliado » me ha costado mucho, tanto dentro como fuera de Cuba, pero

fue un acto de *libre elección impuesto* por la historia, y valga la contradicción. Aunque no resulte muy patriótico, yo me defino como « escritor », primero, que es lo que soy sobre todos los otros términos –sobre todos los demás ; « cubano » porque esas señas de identidad me marcan como sello de fábrica ; y « desterrado » (que sin duda es término de más categoría que exiliado) por circunstancias históricas de graves consecuencias.

S. R. En tus obras, y específicamente en las obras teatrales, los rituales teatrales y los ritos religiosos son frecuentes y tienen el papel esencial de ayudar a los personajes a vivir con su realidad decepcionante y desencantada. Nos preguntamos cuál es la parte de ironía dentro de este tipo de esquemas repetitivos y a veces místicos. ¿Cuál es la importancia de la religión en tu vida cotidiana como exiliado ?

M. M. H. Creo absolutamente en los ritos y como a mis personajes, me sostienen. No, no hay nada de ironía, pero como verdadero creyente, a pesar de que me creo católico, no creo en el Vaticano. Voy poco a misa, porque mi sentido crítico me pone en absoluto desacuerdo con todo lo que dicen los curas pero me fascinan los evangelios y el cristianismo, los rituales de la iglesia católica y todo el contenido místico de las iglesias, los altares, del románico al gótico, del barroco a la capilla que hizo Rothko.

S. R. ¿Cuál es tu libro de cabecera ?

M. M. H. Caravaggio –es decir, cualquier libro dedicado a Caravaggio.

S. R. ¿Qué piensas de la creación literaria y sobre todo de la dramaturgia actual ? ¿En qué país el teatro y las realizaciones escénicas tienen más futuro o, dicho de otro modo, donde te gustaría que tus obras fueran puestas en escena ?

M. M. H. Tengo la impresión que el teatro anda muy mal, porque la sarta de disparates que se ven en escena es muy grande y frecuentemente no se entiende nada. Bueno, a lo mejor es porque *estoy envejeciendo*. La culpa, naturalmente, la tienen los directores, que hacen y deshacen sencillamente lo que les da la gana, quitan y ponen, dueños y señores de lo que escriben los dramaturgos. Pero, en poesía, ¿a quién se le ocurre quitarle un par de renglones a un poema de Lorca ? ¿Cambiarle la rima a Bécquer ? ¿O enmendarle la plana a Beethoven y cambiarle una partitura ? ¿Hacerle la cirugía a una nariz de Picasso ? ¿Poner a dieta a las gordas de Botero ? ¿Quitarle un capítulo al Quijote porque es una novela muy larga ? Sólo a los directores de escena tienen atrevimiento semejante. Personalmente, quiero que mis obras se lleven a escena en cualquier parte, pero si van a estar sujetas a que los directores acaben con ella, prefiero que no la pongan en ninguna.

S. R. Para cerrar esta conversación y como los franceses, ya sabes, somos cabezones, deseo preguntarte una última pregunta : ¿vino o mojito ?

M. M. H. Esa pregunta es muy difícil. No sabía que los franceses eran cabezones. Me gusta el mojito, pero para no ser folklórico me quedo con el vino.

ILLUSTRATIONS COMPLÉMENTAIRES

Ces illustrations sont présentées selon leur ordre d'apparition dans les notes de notre étude.

Figure I



11

Figure II



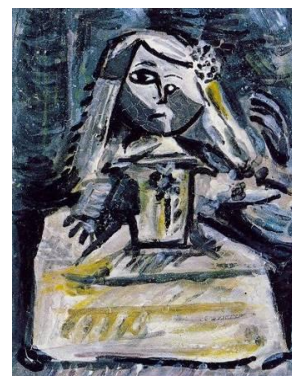
12

Figure III



13

Figure IV



14

¹¹ Diego Velázquez, *Las Meninas*, 1656, Musée du Prado, Madrid. Disponible en ligne.

<http://colleges.ac-rouen.fr/dunant-evreux/SPIP/html/site-esp-07/img/menines-tab.jpg>

¹² Francisco de Goya, *Las Meninas*, 1778-1779, Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris. Disponible en ligne : www.paris.fr/viewmultimediasdocument?multimediasdocument-id=50848

¹³ Pablo Picasso, *Las Meninas*, 17 août au 30 décembre 1957, Musée Picasso, Barcelone. Disponible en ligne : <http://2.bp.blogspot.com/-vI777Ywt8xM/Ua4JgRJIPHI/AAAAAAAAATw/V7mNJ0YHs54/s1600/m%C3%A9nines+picasso.jpg>

¹⁴ Pablo Picasso, *Las Meninas*, 17 août au 30 décembre 1957, Musée Picasso, Paris. Disponible en ligne : <http://rene.ernst.pagesperso-orange.fr/images/Picasso-Les%20menines.jpg>

Figure V



15

Figure VI

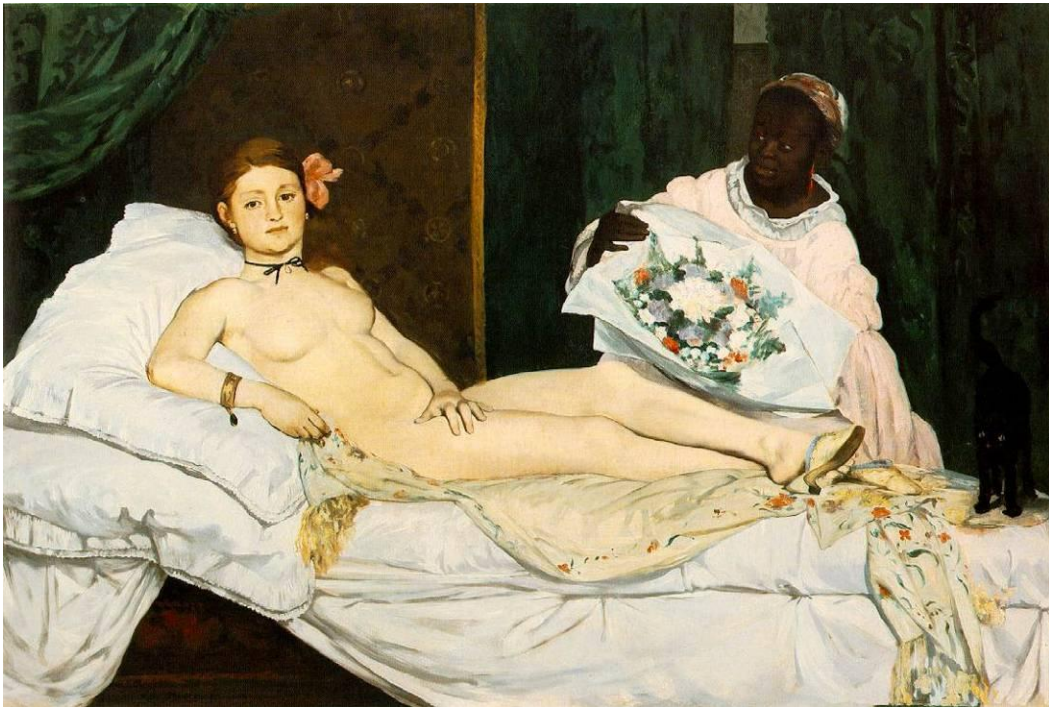


16

¹⁵ Diego Velázquez, *La Vénus à son miroir*, 1647-1651, National Gallery, Londres. Disponible en ligne : <http://www.grandspeintres.com/tableaux/velazquez/high/venus.jpg>

¹⁶ Francisco de Goya, *Le temps, dit Les vieilles*, vers 1808-1812, Palais des Beaux Arts de Lille. Disponible en ligne : http://static.skynetblogs.be/media/127560/dyn001_original_409_593_pjpeg_2625226_ce65510759d1ea29d1e9536be33684f1.jpg

Figure VII



17

Figure VIII



18

¹⁷ Édouard Manet, *Olympia*, 1865, Musée d'Orsay, Paris. Disponible en ligne : http://clg-achicourt.etab.ac-lille.fr/IMG/jpg/Manet__Edouard_-_Olympia__1863.jpg

¹⁸ Sartre et Simone de Beauvoir reçus par Ernesto Che Guevara et Fidel, à Cuba en 1960. Photographie disponible en ligne : http://25.media.tumblr.com/tumblr_lley0tVnc1qk8tqwo1_500.jpg

Figure IX



19

¹⁹ Affiche du court métrage de *Salut les Cubains* de Agnès Varda de 1963.
http://i664.photobucket.com/albums/vv9/francomac123/Travail%20en%20cours/Travail%20par%20albums%203/Varda-1963-Salut%20les%20cubains/salut-les-cubains-affiche_252827_42741-1.jpg

Figure X

La représentation au Marais vers 1635

Proposition de restitution du décor et des déplacements des comédiens de *L'illusion comique*

Par Anne Surgers.

Acte I

I, 1. Le texte nous signale que le Palais du Mage est « cette grotte obscure (v. 3) », « au pied de ce rocher (v. 7) ». Pridamant et Dorante, sur le vide central du théâtre, regardent la « grotte obscure ». Dorante la décrit, focalisant le regard et l'imagination du spectateur sur le compartiment « grotte ».

À la fin de la scène, Alcandre sort du compartiment « grotte obscure » et arrive sur le vide central du théâtre (v. 80 : « Espérez mieux, il sort, & s'avance vers nous. »).

I, 2. Alcandre, Pridamant et Dorante sur le vide central du théâtre, caractérisé par la parole et la présence des personnages comme le lieu de la magie, le territoire du magicien.

I, 2., v. 134 : « Il donne un coup de baguette, & on tire un rideau derrière lequel sont en parade les plus beaux habits des Comédiens. »

L'équipage des comédiens, dévoilé par le magicien, ne peut être situé que dans l'axe de symétrie du plateau, commun à la salle et à la scène, le magicien et la « magie » des comédiens étant le pivot de l'action.

Le compartiment « grotte obscure » est situé à l'un des côtés du théâtre, au premier plan étant donné l'importance du personnage d'Alcandre. Dans la proposition de restitution du décor, nous l'avons placé côté « jardin²⁵ », en référence à plusieurs dessins du *Mémoire de Mahelot*²⁶. Au second plan, nous avons placé un décor de rocher, qui accompagne souvent les grottes et antres dans le *Mémoire de Mahelot*. Dans tous les cas, la grotte d'Alcandre était située du même côté que la loge occupée par le roi quand il venait au Marais : le point de vue du roi et celui d'Alcandre sont superposés et non pas opposés.

I, 2. Alcandre, Pridamant et Dorante sur le vide central.

I, 3. Alcandre et Pridamant sur le vide central. À la fin de la scène, Alcandre et Pridamant quittent le vide central pour entrer dans le compartiment « grotte » : « Entrons dedans ma grotte, afin que j'y prépare/Quelques charmes nouveaux pour un effet si rare. » (v. 213-214.)

Acte II

II, 1. Alcandre et Pridamant dans le compartiment « grotte », s'apprêtent à écouter Matamore et Clindor, qui arrivent sur le vide central lors des six vers de la scène 1.

II, 3. Matamore et Clindor sur le vide central. Alcandre et Pridamant les écoutent, cachés dans le compartiment « grotte ». Ils sont vus par le public.

À la fin de la scène, Matamore annonce l'arrivée d'Isabelle, accompagnée d'Adraste (v. 233-234 : « Voicy votre Maitresse./ Ce diable de rival l'accompagne sans cesse. »). Matamore et Clindor se retirent (v. 335 : « Où vous retirez vous ? ») dans un « coin » (v. 345 : « Attendons en ce coin l'heure qui les sépare. »). Ils restent à vue des spectateurs, sur un des côtés du plateau.

II, 3. Adraste et Isabelle sur le vide central. Matamore et Clindor dans un coin. Alcandre et Pridamant dans la grotte. À la fin de la scène, Adraste quitte le théâtre pour aller trouver le père d'Isabelle (v. 404 et 409).

II, 4. Matamore et Clindor ont quitté le « coin » d'où ils épiaient et rejoignent Isabelle sur le vide central.

II, 5. Arrivée d'un page, qui donne prétexte au départ de Matamore.

II, 6. Clindor et Isabelle sur le vide central. Alcandre et Pridamant les écoutent, cachés dans le compartiment « grotte ». Ils sont vus par le public. À la fin de la scène, Isabelle, voyant arriver Adraste, se retire (v. 518 : « Voicy mon importun, souffrez que je l'évite. »).

II, 7. Adraste et Clindor sur le vide central. Alcandre et Pridamant, cachés dans le compartiment « grotte ». Ils sont vus par le public.

Adraste mentionne la maison d'Isabelle (v. 553 : « Car si je vous voy plus regarder cette porte. »). On posera donc l'hypothèse que le décor comportait un compartiment « maison d'Isabelle », vue de l'extérieur, avec porte, situé au premier plan en raison de son importance dramatique, et côté cour, à l'opposé du compartiment « grotte » pour une raison d'équilibre : les deux pôles importants de l'action (le magicien et Isabelle) ne peuvent pas être situés du même côté du plateau, ce qui déséquilibrerait l'ensemble du décor et du théâtre, organisé, on l'a vu, à partir d'un plan de symétrie nettement marqué par l'architecture et par la perspective.

II, 8. Adraste et Lyse sur le vide central. Alcandre et Pridamant, cachés dans le compartiment « grotte ». Ils sont vus par le public.

II, 9. Lyse sur le vide central. Alcandre et Pridamant, cachés dans le compartiment « grotte ». Ils sont vus par le public.

II, 10. Lyse a quitté le plateau. L'acte se termine par quatre vers d'Alcandre et Pridamant, qui sont soit dans la grotte, soit sortis au départ de Lyse pour venir dire ces quatre vers sur le vide central.

Acte III

III, 1. Géronte et Isabelle, sur le vide central, que la parole des acteurs caractérise comme étant le lieu des conversations privées du père et de la fille. À la fin de la scène, Géronte donne l'ordre à sa fille de « rentrer » (v. 671-672 : « *Ne me répliquez plus, quand j'ay dit, je le veux, / Rentrez, c'est désormais trop contesté nous deux.* ») Cet ordre du père signifie qu'Isabelle quitte le lieu de la parole (le vide central du théâtre) pour entrer dans un endroit plus intime encore, sa chambre par exemple. Elle passe alors le seuil du compartiment « maison d'Isabelle ».

III, 2. Géronte seul sur le vide central du théâtre, qui représente encore le « territoire » du père.

III, 3. Matamore et Clindor arrivent sur le vide central, pour voir Isabelle (v. 723 : « *Si pour l'entretenir ne venez plus icy...* »). Ils poursuivent une conversation, sans voir Géronte pendant dix vers (v. 695 : « *Ah, Monsieur, excusez si faute de vous voir, / Bien que si près de vous, je manquois au devoir.* ») À la fin de la scène 3, Géronte quitte le vide central (v. 732 : « *Adieu* »).

III, 4. Matamore et Clindor restent sur le vide central, qui a changé de caractérisation : la présence de Géronte en faisait le « territoire » du père. L'entrée de Géronte dans le compartiment « Maison d'Isabelle » à la fin de la scène précédente permet au spectateur de percevoir maintenant le vide central comme un extérieur, une rue, devant la maison d'Isabelle. À la fin de la scène, Matamore prend peur parce qu'il voit « ouvrir la porte » (v. 761), et s'enfuit.

III, 5. Clindor est rejoint par Lyse sur le vide central.

III, 6. Monologue de Lyse, sur le vide central, qu'elle quitte à la fin du monologue (le vide central est alors le lieu de la parole intime, que le personnage quitte quand il n'a plus rien à dire).

III, 7. Matamore arrive prudemment sur le vide central. Puis il voit arriver Clindor et Isabelle, et se cache pour les épier, restant à vue du spectateur.

III, 8. Clindor et Isabelle sur le vide central. Matamore est sur l'un des côtés du théâtre (« *Matamore écoute caché* »). À la fin de la scène, il sort de sa cachette (v. 908) et arrive sur le vide central.

III, 9. Matamore et Clindor sur le vide central. Comme Clindor craint les valets de Géronte, il préfère se mettre à l'écart pour continuer la conversation : « *Viença* », dit-il à Matamore au v. 913. En marge de ce vers, une didascalie indique : « *Il le tire à un coin du Theatre.* » Clindor et Matamore se retirent à l'opposé du compartiment « maison d'Isabelle ».

III, 10. Isabelle, qui n'avait sans doute pas quitté le plateau, s'approche de Matamore et Clindor.

III, 11. Adraste, jaloux, fait irruption sur le vide central, ainsi que Lyse. Sans doute alerté par la violente menace proférée par Adraste, Géronte arrive lui aussi sur le vide central, sortant en hâte du compartiment « maison d'Isabelle » (il a laissé la porte ouverte, comme nous l'apprend le v. 968 : « *Cette porte est ouverte* »), accompagné d'une troupe de domestiques.

Trois vers après le début de la scène, une didascalie précise que [Matamore] « *entre chez Isabelle après qu'elle et Lyse y sont entrées* ». La couardise de cette entrée dans la maison d'Isabelle est développée à la scène 4 de l'acte IV, quand Matamore justifie sa présence chez Isabelle par le fait qu'il y est entré lors de la

« *brouillerie* », pour protéger Isabelle (v. 1165 sqq.)

À la fin de cette courte scène mouvementée, Clindor est conduit en prison. Tous les personnages ont quitté le plateau.

III, 12. Le troisième acte se clôt par un bref dialogue entre Alcandre et Pridamant, qui n'ont été présents dans aucune des scènes de l'acte, mais qui l'ont regardé depuis la grotte. Ils sortent du compartiment « grotte » sur le vide central, Pridamant suivant le magicien : Alcandre signifie au spectateur qu'il reste le maître de cette *Illusion*, tant par ce qu'il dit que par sa position spatiale.

Acte IV

IV, 1. Monologue d'Isabelle, sur le vide central, qu'aucune indication textuelle ne permet de caractériser en un lieu particulier.

IV, 2. Arrivée de Lyse. Son étonnement et la réponse d'Isabelle font comprendre qu'Isabelle est dans un lieu incongru :

« *LYSE. – Quoy, chacun dort, & vous êtes icy !*

Je vous jure, Monsieur est en grand soucy. » (v. 1031-1032.)

Isabelle n'est donc pas chez elle, ce que confirme sa réponse à Lyse (v. 1033 sqq.) :

« *ISABELLE. – Quand on n'a plus d'espoir, Lyse, on n'a plus de crainte.*

Je trouve des douceurs à faire icy ma plainte,

Icy je vis Clindor pour la dernière fois,

Ce lieu me redit mieux les accens de sa voix. »

Le *ici* (scéniquement le vide central) est donc caractérisé comme un extérieur. Isabelle est dans la rue, devant chez elle, là où Clindor s'est fait arrêter (III, 11, v. 976).

La caractérisation du vide central en extérieur-rue est confirmée à la fin de la scène (v. 1 137 sqq. : « *Je dois attendre icy le Chef de l'entreprise, [...] Fay bon guet.* »)

Isabelle quitte le plateau et entre dans le compartiment « maison d'Isabelle ». Le bref monologue de Lyse (IV, 3) se dit sur le vide central du théâtre.

IV, 4 et 5. L'espace neutre qu'est le vide central change de caractérisation :

« ISABELLE. – *Quoy ! chez nous, & de nuit ? [...] est-il temps que je vous trouve icy ?* » (v. 1 159 sqq.). Le *ici* désigne toujours le lieu de la parole et de l'action : le vide central est devenu l'intérieur de la maison d'Isabelle.

À la fin de la scène 4, Matamore quitte le plateau pour échapper aux valets qu'envoie chercher Isabelle.

IV, 6. L'arrivée du geôlier caractérise le vide central du plateau comme un extérieur-rue.

IV, 7. Clindor déclame cette longue tirade dans le compartiment « prison ». Le public le voit à travers les barreaux de la prison, sans doute en étagé. Pour des raisons de polarisation de l'espace, le compartiment « prison » devait être situé du même côté du plateau que le compartiment « maison d'Isabelle », au deuxième plan. L'espace de la représentation rend sensibles ces deux pôles : d'une part Alcandre, qui organise la représentation et Pridamant qui y assiste, aux côtés d'Alcandre, d'autre part les lieux de la première pièce représentée, que regarde Pridamant. Ces deux pôles sont répartis spatialement de part et d'autre de l'axe de symétrie.

IV, 8-9 et 10. Juste avant ce monologue, Isabelle et Lyse ont quitté le plateau. Elles réapparaissent au début de la scène 8, sur le côté du plateau, à demi-cachées par le châssis du compartiment « maison d'Isabelle ». La didascalie initiale de la scène 8 précise en effet qu'« *Isabelle & Lyse paroissent à quartier*²⁷ ». Puis Clindor sort de la prison, par la porte située au niveau du plateau. À la fin de la scène 9, Clindor, Isabelle, Lyse et le Geôlier quittent le plateau (v. 1 328 : « *Nous nous amusons trop, il est temps d'évader.* »).

Comme le troisième acte, et pour les mêmes raisons, l'acte IV se clôt par un bref dialogue entre Alcandre et Pridamant.

Acte V

V, 1. Alcandre et Pridamant regardent la représentation, placés soit à l'entrée du, soit dans le, compartiment « grotte ».

V, 2 et 3. Isabelle et Lyse portent maintenant *les plus beaux habits des Comédiens*, que le public avait découverts à la scène 2 de l'acte premier (v. 134) au fond du théâtre. La « pièce dans la pièce » se joue au fond du plateau, au « milieu du théâtre ». Lyse désigne un nouveau compartiment : le jardin (v. 1352).

Dans l'édition de 1664, une didascalie précise qu'à la fin de la scène, « *Icy on rabaisse une toile qui couvre le jardin & le corps de Clindor & d'Isabelle, & le Magicien & le pere sortent de la grotte.* »

Cette toile est sans doute celle qui avait été levée au premier acte, sur ordre d'Alcandre, pour faire apparaître les costumes des comédiens.

Alcandre et Pridamant sortent de la grotte et jouent sur le vide central du plateau, en regardant vers le fond du théâtre, au centre, là où se joue la tragédie.

V, 5. Au vers 1746, une didascalie signale qu'« *Icy on relève la toile, & tous les Comédiens paroissent avec leur Portier qui comptent l'argent sur une table & en prennent chacun leur part.* »

Pendant le dialogue entre Alcandre et Pridamant, une table est apportée au centre du plateau, au lointain. La toile qui avait masqué le jardin et les corps de Clindor-Théagène et d'Isabelle-Hyppolite est relevée.

En résumé, le décor comportait cinq compartiments, une toile manœuvrée et une toile de fond.

Côté jardin, un compartiment « grotte obscure », sur deux plans²⁸.

Côté cour, deux compartiments :

– au premier plan, « maison d'Isabelle²⁹ » ;

– au deuxième plan, « prison³⁰ ».

Au fond du plateau, au centre, de la face vers le lointain :

– une toile peinte qui se manœuvre, représentant sans doute une ville, en prolongement du décor urbain « maison d'Isabelle », « prison » ;

– un châssis représentant le jardin³¹ ;

– une toile de fond fixe.

Comme éléments scénographiques mobiles : un portant pour les costumes du premier acte, une table et des tabourets pour la dernière scène.

Figure XI



© Copyright A. K. 21

²⁰ Proposition de restitution du décor et des déplacements des comédiens de *L'Illusion comique* extraite de Anne Surgers, in *Le Théâtre dans le théâtre, L'Illusion Comique*, Paris, éd. CNDP, p. 18-20

²¹ Georges de la Tour, *La Madeleine pénitente*, Metropolitan Museum of Art, New York. Reproduction disponible en ligne : http://www.insecula.com/PhotosNew/00/00/09/99/ME0000099929_3.jpg

BIBLIOGRAPHIE

I. BIBLIOGRAPHIE PRIMAIRE

1. SOURCES PRINCIPALES

A. THÉÂTRE EN LANGUE FRANÇAISE

Dix-septième siècle

- BOISROBERT François Le Métel de, *Les Trois Orontes*, s.l., 1635 ; rééd. Paris, éd. A. Courbé, 1653.
- BROSSE N., *Les Songes des hommes esveilleez*, Paris, éd. Vve N. de Sercy, 1646 ; rééd. Paris, éd. STFM, 1998.
- CORNEILLE Pierre, *L'Illusion comique*, Paris, éd. François Targa, 1639 ; rééd. in *Œuvres complètes*, tome I, Paris, éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1934 ; rééd. in *Œuvres complètes*, tome I, Paris, éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1980.
- GOUGENOT Nicolas, *La Comédie des comédiens*, Paris, éd. Pierre David, 1633.
- MOLIÈRE Jean-Baptiste Poquelin, *Les Fâcheux*, Paris, G. de Luynes, 1662 ; rééd. in *Répertoire du théâtre français : Premier ordre / Molière*, Paris, éd. Bazouge-Pigoreau, 1834 ; rééd. in *Œuvres complètes*, tome I, Paris éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1932 ; rééd. in *Œuvres complètes*, tome I, Paris éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1972 ; rééd. in *Œuvres complètes*, tome I, éd. Gallimard, Paris, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », tome I, 2010.
- ———, *Le Bourgeois Gentilhomme*, Paris, éd. Robert Ballard, 1670, (livret et comédie) ; rééd. in *Œuvres complètes*, tome II, Paris éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1932 ; rééd. Paris, Pierre LeMonnier, 1671 (comédie seule) ; rééd. in *Œuvres complètes*, tome I, Paris, éd. Gallimard coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1972 ; rééd. in *Œuvres complètes*, tome II, éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », Paris, 2010.
- ———, *L'Impromptu de Versailles*, publié dans *Les œuvres de M. de Molière revues, corrigées et augmentées*, Paris, éd. Vivot et La Grange, Thierry, Barbier et Trabouillet, 1682, vol. VII, *Œuvres posthumes de M. de Molière* (I) ; rééd. in *Œuvres complètes*, tome I, Paris éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1932 ; rééd. in *Œuvres complètes*, tome I, Paris éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade » 1965 ; rééd., 1972 ; rééd. in *Œuvres complètes*, éd. Gallimard, Paris, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », tome II, 2010.

- MOLIÈRE Jean-Baptiste Poquelin, *Le Malade imaginaire* publié dans *Les œuvres de M. de Molière revues, corrigées et augmentées*, Paris, éd. Vivot et La Grange, Thierry, Barbier et Trabouillet, 1682, vol. VIII ; rééd. in *Œuvres complètes*, tome II, Paris éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1932 ; rééd. in *Œuvres complètes*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1972 ; rééd. in *Œuvres complètes*, tome II, éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », Paris, 2010.
- QUINAULT Philippe, *La Comédie sans comédie*, Paris, éd. G. De Luyne, 1657 ; rééd. 1660.
- ROTROU Jean, *Diane*, Paris, éd. François Targa, 1635 ; rééd in *Jean de Rotrou, Théâtre complet 6, La Célimène, Diane*, Paris, éd. STFM, 2003.
- —————, *Le Véritable Saint Genest, tragédie*, Paris, éd. Toussaint Quinet, 1647 ; rééd. Genève et Paris, éd. E.T. Dubois et Droz-Minard, 1972 ; rééd. Paris, éd. Flammarion, 1999 ; rééd. Paris, éd. STFM, 2007.
- SCUDÉRY Georges de, *La Comédie des comédiens, - L'Amour caché par l'amour*, Paris, éd. A. Courbé, 1635 ; reed. Exeter, ed. University of Exeter, 1975.

Vingtième siècle

- ALBERT-BIROT Pierre, *Matoum et Téribar ou Histoire édifiante et récréative du vrai et du faux poète : drame pour marionnettes* composé en 1918, Milan, éd. Nizet, Instituto Editorale Cisalpino, 1979.
- —————, *Matoum en Matoumoisie* composé en 1919, in *Théâtre IV*, Mortemart, éd. Rougerie, 1979.
- ANOUILH Jean, *La Répétition ou l'Amour puni*, Paris, éd. La Palatine, 1950 ; rééd. in *Théâtre I*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 2007.
- BECKETT Samuel, *Fin de partie*, Paris, Éditions de Minuit, 1957 ; rééd. 1971.
- CLAUDEL Paul, *L'Ours et la Lune*, Paris, éd. de la Nouvelle Revue Française, 1919 ; rééd. in *Théâtre*, tome II., Paris, éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1948 ; rééd. in *Théâtre*, tome II., Paris, éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 2011.
- COCTEAU Jean, *L'Impromptu du Palais-Royal*, Paris, éd. Gallimard, 1962.
- GENET Jean, *Les Bonnes*, Paris, éd. de l'Arbalète, 1947 ; rééd. in *Théâtre complet Jean Genet*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 2002.
- —————, *Le Balcon*, Décines, éd. de l'Arbalète, 1956 et 1956-1960 ; rééd. in *Théâtre complet Jean Genet*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 2002.
- —————, *Les Nègres*, Paris, éd. de l'Arbalète, 1958 ; rééd. in *Théâtre complet Jean Genet*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 2002.

- GIRAUDOUX Jean, *L'Impromptu de Paris*, éd. Grasset, Paris, 1937 ; rééd. in *Théâtre complet*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1982 ; rééd. in *Œuvres complètes*, Paris, éd. établie, coll. « Les Classiques modernes », Le Livre de Poche, 1991.
- IONESCO Eugène, *Les Chaises*, coll. « Soleil », éd. Gallimard, Paris, 1954 ; rééd. Paris, éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », Paris, 1991.
- —————, *L'Impromptu de l'Alma ou le Caméléon du berger*, Paris, éd. Nouvelle Revue française, 1956 ; rééd. in *Œuvres Complètes*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1991.
- —————, *La Soif et la Faim*, Paris, éd. Gallimard, 1966 ; rééd. Paris, éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », Paris, 1991.
- —————, *Macbett*, Paris, éd. Gallimard, 1972 ; rééd. in *Œuvres complètes*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1954 ; rééd. 1991
- MANET Édouardo, *Les Nonnes*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Le Manteau d'Arlequin », 1969 ; rééd. Paris, L'Avant-scène. Théâtre, n°431, 1969.
- —————, *Lady Strass*, Paris, éd. L'Avant-Scène, n°613, 1977.
- —————, *Un balcon sur les Andes*, Paris, éd. Recherche-Action Théâtre Ouvert, Tapuscrit 4, 1978 ; rééd. Paris, éd. Stock, 1979, puis éd. Gallimard, 1985.
- PRÉVERT Jacques, *Le Tableau des Merveilles* dans *Spectacles*, Paris, éd. Gallimard, 1949.

B. THÉÂTRE ESPAGNOL DU SIÈCLE D'OR

Langue originale

- CALDERÓN DE LA BARCA Pedro, *La vida es sueño*, in *Primera parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca recogidas por su hermano don Ioseph Calderón de la Barca*, Madrid, ed. por María de Quiñones : a costa de Pedro Coello y de Manuel Lopez, 1636 ; reed. Madrid, ed. Cátedra, 2000.
- —————, *El Gran Teatro del mundo*, in *Autos sacramentales : con quatro comedias nuevas y sus loas y entremeses : primera parte*, Madrid, ed. Por María de Quiñones : a costa de Iuan de Valdes, 1655 ; reed. Cátedra, 1974 ; reed. 2005.
- CERVANTÈS DE SAAVEDRA Miguel, *El Retablo de las Maravillas ; La Entretenida ; Pedro de Urdemalas ; Los Baños de Argel* in *Ocho comedias, y ocho entremeses nuevos nunca representados*, Madrid, ed. por la viuda de Alonso Martin : a costa de Iuan de Villarroel, 1615 ; reed. in *Cervantès Obras completas*, Madrid, ed. Aguilar, 1943 ; reed. *Miguel de Cervantès Saavedra, obra completa III*, Alcalà de Henares, ed. Centro de estudios cervantinos, 1995.

- MOLINA Tirso de, *El Vergonzoso en palacio*, in *Cigarrales de Toledo* 1^a parte / compuestos por el maestro Tirso de Molina., Madrid, ed. por Luis Sanchez, 1624 ; reed. in *Obras completas, tomo I*, Madrid, ed. Aguilar, 1946.
- —————, *Don Gil de las calzas verdes*, in *Quarta parte de las comedias del maestro Tirso de Molina*, Madrid, ed. por María de Quiñones : a costa de Pedro Coello, y Manuel Lopez, 1635 ; reed. in *Obras completas, tomo I*, Madrid, ed. Aguilar, 1946.
- VEGA CARPIO Lope de, *La Villana de Xetafe*, in *Parte catorze de las Comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, ed. por Iuan de la Cuesta : a costa de Miguel de Syles, 1620 ; reed. in *Obras escogidas. Teatro I*, Madrid, ed. Aguilar, 1964.
- —————, *Lo Fingido Verdadero* in *Decimasexta parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, ed. por la viuda de Alonso Martin, 1621 ; reed. in *Obras escogidas, Teatro III*, Madrid, ed. Aguilar, 1966.

Traductions

- *Théâtre espagnol du XVI^{ème}*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1983. Contient l'Intermède du *Retable des Merveilles* et *Pedro de Urdemalas*.
- *Théâtre espagnol du XVII^{ème}*, tome II, Paris, éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1998. Ne contient pas *Lo Fingido Verdadero* mais les principales œuvres de Lope s'y trouvent.
- *Théâtre espagnol du XVII^{ème}*, tome III, Paris, éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1999. Contient *Le Timide au palais*, *Don Gil aux chausses vertes*, *Le Grand Théâtre du monde*, *La vie est un songe*.
- CALDERÓN DE LA BARCA Pedro, *La vie est un songe*, Arles, éd. Actes-Sud, coll. « Répliques », 1996.
- —————, *Le Grand Théâtre du monde*, Pedro, Paris, éd. Flammarion, 2003, rééd., Montreuil-sous-bois, éd. Théâtrales Maison Antoine Vitez, 2005.
- TIRSO de Molina, *Le Timide au palais*, Paris, éd. L'Avant-Scène, 1963.

C. THÉÂTRE MODERNE LATINO-AMÉRICAIN ET CUBAIN

Langue originale

- FELIPE Carlos, *El Chino*, coll. « Contemporáneos », Teatro, ed. Universidad de las Villas, La Habana, Cuba, 1959.
- GAMBARO Griselda, *El Campo*, in *Teatro*, Buenos Aires, ed. de la Flor, 1990.
- HUIDOBRO MONTES Matías, *Exilio*, Miami, ed. Universal, 1985 ; reed. Honolulu, ed. Persona, 1988.

- HUIDOBRO MONTES Matías, *Su Cara mitad*, in *Teatro cubano contemporáneo. Antología*, Madrid, ed. Ministerio de Cultura / Fondo de Cultura Económica / Sociedad Estatal del Quinto Centenario, 1992, p. 621-703.
- —————, *Oscuro total*, in *Ollantay Theater Magazine* 5.2, 1997, p. 115-195.
- PIÑERA Virgilio, *Dos Viejos pánicos*, La Habana, Cuba, ed. Casa de las Américas, 1968.
- TRIANA José, *La Noche de los asesinos*, ed. Casa de las Américas, Cuba, 1965 ; reed. de Daniel Meyran, Cátedra Letras Hispánicas, Madrid, 2001.
- —————, *Fiesta*, in *Teatro: cinco autores cubanos*, New York, ed. Ollantay Press, 1995.
- WOLFF Egon, *Los Invasores*, in *Teatro chileno contemporáneo*, Mexico, ed. Aguilar, 1970, version disponible en ligne : <http://bibliotecadigitalterranova.wikispaces.com/file/detail/Los+invasores+%28Egon+Wolff%29.pdf>

Traductions

- GAMBARO Griselda, *À la campagne*, in *Théâtre latino-américain contemporain*, Paris, éd. Actes-Sud / Unesco, 1998.
- TRIANA José, *La Nuit des assassins*, coll. « Théâtre du monde entier », éd. Gallimard, Paris, 1969 ; rééd. in *Théâtre latino-américain contemporain*, Paris, éd. Actes-Sud / Unesco, 1998.
- WOLFF Egon, *Les Envahisseurs*, in *Théâtre latino-américain contemporain*, Paris, éd. Actes Sud / Unesco, 1998.

2. SOURCES SECONDAIRES

A. THÉÂTRE EN LANGUE FRANÇAISE / POÉTIQUE THÉÂTRALE

De l'Antiquité au dix-septième siècle

- ARISTOTE, *La Politique*, (1^{ère} traduction 1260) ; rééd. Paris, éd. Vrin, 1995.
- —————, *La Poétique*, in *Rhetores graeci*, vol. I, Venise, ed. Alde Manuce, 1508 ; rééd. Paris, éd. Les Belles Lettres, 1990, et Paris, éd. Seuil, 1980 et 2011.
- AUBIGNAC François Hédelin, abbé de, *La Pratique du théâtre*, Paris, éd. Ant. de Sommerville, 1657 ; rééd. Paris, éd. Honoré Champion, 2001.

- BARO Balthasar, *Célinde, Poème Héroïque*, F. Pomeray, Paris 1629 ; rééd. présentée par Lorenza Maranini, Roma, in *La Commedia in commedia*, Bulzoni, 1974.
- BEYS Charles, *L'Hôpital des fous* Paris, éd. Toussaint Quinet, 1635 ; repris sous le titre des *Illustres fous*, Paris, éd. O. de Varennes, 1653 ; rééd. in *Aspects du théâtre dans le théâtre au XVII^{ème}, recueil de pièces*, Toulouse, éd. Université de Toulouse le Mirail, 1986.
- BOISROBERT François Le Métel de, *Avis du lecteur de La Folle gageure ou les Diverstissemens de la Contesse de Pembroc*, Paris, éd. Augustin Courbé, 1653.
- —————, *La vie n'est qu'un songe*, in *Les Nouvelles héroïques et amoureuses de Monsieur l'Abbé de Boisrobert*, Paris, éd. Pierre Lamy, 1657.
- CAMUS Jean-Pierre, *Les spectacles d'horreur, où se découvrent plusieurs tragiques effets de notre siècle*, Paris, éd. André Soubion, 1630.
- CICÉRON, *De oratore*, Livre I (55 av. J. - C.) ; rééd. et trad., Paris, Les Belles Lettres, 1967.
- CORNEILLE, *Le Cid*, Paris, éd. Targa et Courbé, 1637 ; rééd. in *Œuvres complètes*, tome I, Paris, éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1980.
- —————, *Épître de La Suivante*, Paris, éd. Targa et Courbé, 1637 ; rééd. in *Œuvres complètes*, tome I, Paris, éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1980.
- —————, *La Galerie du Palais ou l'Amie rivale*, Paris, éd. Targa et Courbé, 1637 ; rééd. in *Œuvres complètes*, tome I, Paris, éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1980.
- —————, *Le Menteur, La Suite du Menteur*, Rouen, Paris, éd. A. de Sommaville et A. Courbé, 1644 et 1645 ; rééd. in *Théâtre complet*, tome I, Paris, éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1961 et Paris, éd. Gallimard, coll. « Folio Théâtre », 2000.
- DORIMOND ou DROUIN Nicolas, *La Comédie de la Comédie et les amours de Trapolin*, Paris, éd. G. Quinet, 1662.
- FORESTIER Georges, *Aspects du théâtre dans le théâtre au XVIII^{ème}, recueil de pièces*, Toulouse, éd. Université de Toulouse le Mirail, 1986. Contient notamment *L'Illustre comédien ou le Martyre de Saint Genest* de Nicolas Marc Desfontaines, *Les Illustres fous* de Charles Beys, *Le Baron de la Crasse* ; *Le Poète basque* de Raymond Poisson.
- GAFFAREL Jacques, *Curiositez inouyes sur la sculpture talismanique des Persans, horoscope des patriarches et lecture des estoilles* ; s. l. n. d., rééd., Paris, éd. H. Du Mesnil, 1629.
- GILLET DE LA TESSONNERIE Gidéon, *Le Triomphe des cinq passions*, Paris, éd. Toussaint Quinet, 1642.
- LE LOYER Pierre, *Le Discours des spectres ou Visions et apparitions d'esprits comme anges, démons et âmes se montrant*, Paris, éd. Nicolas Buon, 1608.
- MESNARDIÈRE Jules de La, *La Poétique*, Paris, éd. Ant. de Sommaville, 1639.

- MOLIÈRE, *Œuvres complètes* dont *Les Précieuses ridicules* (1660), *L'École des femmes* (1663), et *La Critique de L'École des femmes* (1663), *La Princesse d'Élide* (1664), Paris, éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1971 ; rééd., tome 1, 2010.
- MONTAIGNE Michel de, *Essais de messire Michel seigneur de Montaigne, livres premier et second*, Bourdeaux, éd. par S. Millanges, 1580.
- NICOLE Pierre, *Traité de la comédie et autres pièces d'un procès du théâtre*. Édition critique par THIROUIN Laurent, Paris, éd. Honoré Champion, 1998.
- PASCAL Françoise, *L'Endymion*, Lyon, éd. Clément Petit, 1657.
- POISSON Raymond, *Le Poète basque*, Paris, éd. G. Quinet, 1670 et *Le Baron de La Crasse*, Paris, éd. G. de Luyne, 1662 ; rééd. in *Aspects du théâtre dans le théâtre au XVIII^{ème}, recueil de pièces*, Toulouse, éd. Université de Toulouse le Mirail, 1986.
- QUINTILIEN, *De institutione oratoria*, Livre III (95 ap. J.-C.) rééd. et trad., Paris, Les Belles Lettres, 1976.
- SCHELANDRE Jean de, *Tyr et Sidon, tragi-comédie divisée en deux journées*, Paris, éd. Robert Estienne, 1628.
- *Le Bateleur*, farce datant approximativement de 1550, in PHILIPOT Emmanuel, *Six farces normandes du recueil La Vallière*, Rennes, éd. Plihon, 1939.
- *La Reformeresse*, farce datant approximativement de 1540, in PICOT Émile, *Recueil général des sotties*, Paris, éd. Société des Anciens Textes Français, Firmin Didot, t. 3, 1912.
- *Les Sentiments de l'Académie Française sur la tragi-comédie du Cid*, Paris, éd. Collas, 1638.

Vingtième siècle

- ANOUILH Jean, *Antigone* (1947), *Colombe* (1951), in *Théâtre I*, *L'Alouette* (1953), *L'Hurluberlu ou le Réactionnaire amoureux* (1959) et *La Grotte* (1961) et in *Théâtre II*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 2007.
- ARTAUD Antonin, *Œuvres*, Paris, éd. Gallimard, 1956 ; rééd. 1961 ; rééd. 2004.
- BECKETT Samuel, *En attendant Godot*, Paris, éd. Les Éditions de Minuit, 1952.
- —————, *La Dernière Bande*, Paris, éd. Les Éditions de Minuit, 1959.
- CLAUDEL Paul, *L'Échange*, s. l. 1900 ; rééd., Paris, éd. Gallimard, coll. « Folioplus classiques », 2012.
- COPI ou Raul Damonte Botana, *La Nuit de Madame Lucienne*, Paris, éd. L'Avant-Scène, 1985.

- GENET Jean, *Le Funambule*, Paris, éd. Arbalète, 1958 ; rééd. in *Théâtre complet*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 2002.
- GUITRY Sacha, *L'Irrésistible Vocation du fils Mondoucet* et *Mariette ou Comment on écrit l'histoire*, Monte Carlo, éd. Raoul Solar, 1953.
- IONESCO Eugène, *Jacques ou la Soumission* (1953) in *Œuvres complètes*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1954 ; rééd. 1991.
- JARRY Alfred, *Ubu roi*, Paris, éd. ; Mercure de France, 1896 ; rééd. in *Œuvres complètes*, Paris, éd. Gallimard, tome I, 1982.
- MAETERLINCK Maurice, *Trois petits drames pour marionnettes*, contient, *Alladines et Palomides*, *Intérieur* et *La Mort de Tintagiles*, Bruxelles, éd. Edmond Deman, coll. « Du Réveil », 1894 ; rééd. Bruxelles, éd. La Renaissance du Livre, 2010.
- MANET Édouardo, *Eux ou la Prise de pouvoir*, Paris, éd. Gallimard, 1971.
- ———, *L'Autre Don Juan*, Paris, éd. Gallimard, 1973.
- ———, *Madras, la nuit où*, Paris, éd. Gallimard, 1975.
- ———, *Ma'dea* in *Un balcon sur les Andes*, Paris, éd. Gallimard, 1985.
- ———, *El Primerissimo*, texte inédit, 1988.
- ———, *Viva Verdi* suivi de *Mare nostrum*, Arles, éd. Actes Sud Papiers, 1998.

Autres siècles

- HUGO Victor, *Mille francs de récompense*, in *Œuvres complètes, Théâtre*, vol. 6, Paris, éd. Librairie Ollendorf, Albin Michel, 1905-1934.
- MARIVAUX Pierre de, *Les Acteurs de bonne foi*, Paris, éd. Le Conservateur, 1757 ; rééd. Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1949.

B. THÉÂTRE ESPAGNOL (LANGUE ORIGINALE ET / OU TRADUCTIONS)

Siècle d'Or

- CALDERÓN DE LA BARCA Pedro, *La vida es sueño*, *Auto Sacramental*, s. l. n. d. ; reed. *La vida es sueño*, *La vie est un songe*, *Auto Sacramental*, Paris, éd. Klincksieck, 1957.

- CALDERÓN DE LA BARCA Pedro, *La Desdicha de la voz*, in *Parte quarenta y tres de comedias de diferentes autores*, Zaragoza, ed. por Iuan de Ybar : a costa de Pedro Escuer, 1650 ; reed. in *Obras completas*, t. 2, *Comedias*, Madrid, ed. Aguilar, 1960.
- —————, *Mañana será otro día*, in *El mejor de los mejores libros que han salido de comedias nuevas*, Alcala, ed. María Fernandez : a costa de Tomas Alfay, 1651 ; reed. in *Obras completas*, t. 2, *Comedias*, Madrid, ed. Aguilar, 1960.
- —————, *Las Tres Justicia en una*, in *Parte quinze, comedias nuevas, escogidas de los mejores ingenios de España*, Madrid, ed. por Melchor Sanchez : a costa de Juan de San Vicente, 1661; reed. in *Obras completas*, t. 1, *Dramas*, Madrid, ed. Aguilar, 1966.
- —————, *La Fiera, el rayo y la piedra*, in *Tercera parte de comedias de D. Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, ed. por Domingo Garcia Morrás, 1664 ; reed. in *Obras completas*, t. 1, *Dramas*, Madrid, ed. Aguilar, 1966.
- —————, *El Golfo de las sirenas*, in *Quarte parte de comedias nuevas de D. Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, ed. por Joseph Fernandez de Buendia, a costa de Antonio de la Fuente, 1672 ; reed. s. l. n. d.
- —————, *No hay burlas con el amor*, publié sous le titre *La Crítica del amor*, in *Quinte parte de comedias de D. Pedro Calderón de la Barca*, Barcelona, ed. por Antonio la Cavalleria, 1677 ; reed. in *Obras completas*, t. 2, *Comedias*, Madrid, ed. Aguilar, 1960.
- CASTILLO SOLÓRZANO Alonso de, *Aventuras del bachiller trapaza*, Madrid, ed. a costa de D. Pedro Joseph Alonso y Padilla, 1733, disponible en ligne : <http://users.ipfw.edu/jehle/CERVANTE/othertexts/Trapaza.pdf>
- MORETO Agustín, *El Desden con el desden*, in *Primera parte de comedias de D. Agustín Moreto y Cabana*, Madrid, ed. por Diego Diaz de la Carrera : A costa de Mateo de la Bastida, 1654 ; reed. in *Primera parte de comadia I*, Kassel, éd. Reichenberger, 2008.
- TIRSO de Molina, *Cigarrales de Toledo*, Madrid, ed. por Luis Sanchez, 1624, reed. Espasa-Calpe, coll. « Austral », p. 77.
- VALDIVIELSO José de, *El Hospital de los locos*, in *Doce autos sacramentales y dos comedias divinas*, Toledo, ed. por Juan Ruiz, 1622, disponible en ligne : http://alfama.sim.ucm.es/dioscorides/consulta_libro.asp?ref=B18692369&idioma=0
- VEGA Lope de, *Rimas : doscientos sonetos*, Sevilla, ed. Por Clemente Hidalgo, 1604 ; reed. Madrid, ed. Universidad de Castilla-La Mancha, 1993.
- —————, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, 1609 ; reed. Madrid, por la viuda de Alonso Martin, 1621 ; reed. in *Comedias escogidas IV*, Madrid, ed. Juan Eugenio Hartzenbusch, Rivadaneira, 1860 ; reed. in *Dramatic Theory in Spain*, Cambridge, ed. The University Press, 1925.
- —————, *Los Locos de Valencia*, in *Trezena parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, ed. por la Viuda de Alonso Martín, 1620 ; reed. Madrid, Castalia, coll. « Clásicos Castalia », 2003.

- VEGA Lope de, *Prólogo dialogístico entre el Teatro y un Forastero*, in *Decima Sexta Parte de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, ed. Viuda de Alonso Martin, 1621.
- —————, *Amar sin saber a quién*, in *Parte veynte y dos de las Comedias del Fenix de España Lope de Vega Carpio y las mejores que hasta ahora han salido*, Zaragoza, ed. José Ginobart : a costa de Iusepe Ginobart, 1630 ; reed. in *Comedias escogidas*, Madrid, ed. Atlas, 1946. *Aimer sans savoir qui*, in *Chefs-d'œuvres du théâtre espagnol*, M. Damas Hinard (dir.), tome II, Paris, éd. Charlieu et Huillery, 1869.

Vingtième siècle

- ALBERTI Rafael, *Noche de guerra en el museo del Prado*, Buenos Aires, ed. Losange, 1956.
- DIESTE Rafaël, *Nuevo Retablo de las Maravillas*, in *Teatro de agitación política : 1933-1939*, Madrid, ed. Edicusa : Cuadernos para el dialogo, 1976.
- FELIPE Carlos, *El Travieso Jimmy* et *Réquiem por Yarini*, La Habana, Cuba, ed. Universidad de las Villas, coll. « Contemporáneos Teatro », 1959.
- GAMBARO Griselda, *Información para extranjeros*, in *Teatro*, Buenos Aires, ed. de la Flor, 1987.
- LORCA GARCÍA Federico, *Así pasen cinco años* (1944), *El Retablillo de Don Cristóbal* (1949), *Amor de Don Perlimplin con Belisa en su jardín* (1949), *El Público* (1976), *Sin Título* (1978), Madrid, ed., Cátedra, 1987, traduites dans LORCA Federico García, *Œuvres complètes*, Tome I et II, André Belamich (dir.), Paris, éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1981 et 1990. Contient *Le Public*, *Lorsque cinq ans seront passés*, *Sans Titre*, *Le Jeu de Don Cristóbal*, *Les Amours de Don Perlimplin avec Bélise en son jardin*.
- —————, *Títeres de Cachiporra : Tragicomedia de Don Cristóbal y la Señá Rosita*, Buenos Aires, ed. Losange, 1953 ; reed. Madrid, ed. Cátedra, 1998.
- OLMO Lauro, *El Nuevo Retablo de la Maravillas*, in *La Camisa, El Cuarto Poder*, Madrid, ed. Taurus, 1970 ; reed. Madrid, ed. Cátedra, 1997.
- TANTANIAN Alejandro, *Juegos de damas crueles*, 1995, consultable en ligne: www.celcit.org.ar/bajarArchivo.php
- TRIANA José, *Ceremonial de guerra*, Honolulu, ed. Persona, 1990.
- VALLE INCLÁN Ramón María del, *Tablado de marionetas : Farsa italiana de la enamorada del rey; farsa infantil de la cabeza del dragón; farsa y licencia de la reina castiza*, Madrid, ed. Rivadeneyra, 1926 ; traduction: *Tréteau de marionnettes, Farce italienne de l'amoureuse du Roi, Farce enfantine de la tête du Dragon, Farce licencieuse de la reine Olé Olé*, Paris, éd. Gallimard, coll. Théâtre du monde entier, 1971.

C. THÉÂTRE MODERNE LATINO-AMÉRICAIN ET CUBAIN (LANGUE ORIGINALE)

- HUIDOBRO MONTES Matías, *Funeral en Teruel*, Honolulu, ed. Persona, 1990.
- ———, *Los Acosados, La Madre y Guillotina et Gas en los poros* in *Obras en un acto*, Honolulu, ed. Persona, 1991.
- ———, *Las Paraguayas*, Milwaukee, Wisconsin, ed. Caribe, 1998 ; reed. in *Suplemento especial de Caribe*, Kalamazoo, Michigan, 2004.
- PIÑERA Virgilio, *Un Parto insospechado et Falsa Alarma*, in *Teatro completo*, La Habana, ed. R., 1960.
- TRIANA José, *Medea en el espejo* in *Teatro José Triana*, Madrid, ed. Verbum, 1991 ; reed. in *Teatro completo*, tomo I, Valencia, ed. Aduana Vieja, 2012.

D. AUTRES CULTURES ET TRADITIONS THÉÂTRALES

- BRECHT Bertolt, *L'Exception et la Règle* (1930), rééd. in *Théâtre Complet 1*, Paris, éd. L'Arche, 1955.
- KYD Thomas, *The Spanish Tragedy*, London, ed de Edward Allde, 1592 ; reed in *Four Revenge tragedy*, coll. « The world's classics », Oxford University press, 1995.
- PIRANDELLO Luigi, *Chacun sa vérité* (1925), *Six Personnages en quête d'auteur* (1937), *Comme ci (ou comme ça)* (1950), in *Théâtre Complet*, vol. 1, éd. Gallimard, Paris, 1950.
- SÉNÈQUE, *Lettres à Lucilius*, Livre IX, lettre 77, composé en 63-63, éd. 1475 ; rééd. traduction par Henri Noblot, revue par Paul Veyne. Paris, éd. Belles Lettres, coll. « Bude », 2001.
- SHAKESPEARE William, *As you like it*, London, 1623 ; rééd sous le titre *Comme il vous plaira*, in *Œuvres complètes*, vol. 2, Paris, éd. Gallimard, 2002.
- ———, *Macbeth*, London, ed. the Compagny, 1720 ; rééd. In *Œuvres complètes*, vol. 2, Paris, éd. Gallimard, 2002.

E. AUTRES GENRES LITTÉRAIRES

- BAUDELAIRE Charles, *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, in *Le Portefeuille*, Paris, 1855 ; rééd. disponible en ligne : http://baudelaire.litteratura.com/ressources/pdf/oeu_27.pdf
- BECKETT Samuel, *Poèmes suivi de Mirlitonnades*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1978 ; rééd. 2002.

- CERVANTÈS, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Madrid, 1605 et 1615. *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*, Paris, éd. D. de Selliers, 2012.
- GENET Jean, *Journal du voleur*, Paris, éd. Gallimard, 1949.
- HUIDOBRO MONTES Matías, *Un bronceado hawaino. Un film noir*, Valencia, ed. Aduana Vieja, 2012.
- MANET Édouard, *Marrane*, Paris, éd. Hugo et Compagnie, 2007.
- ———, *Mes Années Cuba*, Paris, éd. Grasset, 2004.
- SCARRON Paul, *Le Roman comique*, Paris, 1652-1657 ; rééd. Paris, éd. Librairie Générale Française, 1994.
- VEGA Lope de, *El Peregrino en su patria*, Sévilla, ed. por Clemente Hidalgo, 1604 ; reed. Madrid, Castalia, coll. « Clásicos Castalia », 1973.

II. BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE SÉLECTIVE :

1. OUVRAGES CRITIQUES GÉNÉRAUX

A. XVII^e SIÈCLE FRANÇAIS – GÉNÉRALITÉS

Ouvrages :

- ADAM Antoine, *L'Âge classique I, 1624-1660*, t. 6, coll. « Littérature française », Paris, éd. Arthaud, 1968.
- ALEWYN Richard, *L'Univers du baroque*, Paris, éd. Gonthier, 1964.
- APOSTOLIDÈS Jean-Marie, *Le Prince sacrifié : théâtre et politique au temps de Louis XIV*, Paris, éd. Minuit, 1985.
- ARNAUD Charles, *Les Théories dramatiques au XVII^e : étude sur la vie et les œuvres de l'abbé d'Aubignac*, Paris, éd. A. Picard, 1888.
- BABY Hélène, *La Tragi-comédie de Corneille à Quinault*, Paris, éd. Klincksieck, coll. « Bibliothèque de l'âge classique », 2001.
- BAYARD Marc, *Feinte baroque, iconographie et esthétique de la variété au XVII^e siècle*, Villa Médicis, éd. d'art Somogy, coll. « Histoire de l'art », Académie de France à Rome, 2010.
- BENICHOU Paul, *Morales du Grand Siècle*, Paris, éd. Gallimard, 1948.
- BRAY René, *La Formation de la doctrine classique en France*, Paris, éd. Nizet, 1927 ; rééd. 1963.
- BRUNEL Pierre, *Formes baroques au théâtre*, Paris, éd. Klincksieck, 1996.
- CIORANESCU Alexandre, *Bibliographie de la littérature française du XVII^e siècle*, Paris, éd. CNRS, 3 vol., 1969.
- DUBOIS Claude-Gilbert, *Le Baroque, profondeurs de l'apparence*, Paris, éd. Larousse, 1973 ; rééd. Presses Universitaires de Bordeaux, 1993.
- DUVIGNAUD Jean, *Spectacle et Société*, Paris, éd. Denoël, coll. « Bibliothèque Médiations », 1970.
- FORESTIER Georges, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1580) : le déguisement et ses avatars*, Genève, éd. Droz, 1988.
- FOURNIER Nathalie, *L'Aparté dans le théâtre français du XVII^e siècle au XX^e siècle. Étude linguistique et dramaturgique*, Louvain-Paris, éd. Peeters, 1991.

- FOURNIER Nathalie, *Grammaire du français classique*, Paris, éd. Belin, 1998.
- FUMAROLI Marc, *L'Âge de l'éloquence*, Genève, éd. Droz, 1980.
- GÉNÉTIOT Alain, *Le Classicisme*, Paris, éd. PUF, 2005.
- GETHNER Perry, *Les Femmes dramaturges en France (1650-1750)*, Tübingen, éd. G. Narr, 2002.
- GILDER Rosamond, *Ces femmes de théâtre*, Paris, éd. Perrin, 1967.
- GREEN Eugène, *La Parole baroque*, Paris, éd. Desclée de Brouwer, coll. « Texte et voix », 2001.
- GUICHEMERRE Roger, *La Tragi-comédie*, Paris, éd. PUF, 1981.
- JANKO Richard, *Aristotle on comedy : towards a reconstruction of Poetics II*, Berkeley et Los Angeles, ed. University of California Press, 1984.
- KIBÉDI VARGA Aaron, *Les Poétiques du classicisme*, Paris, éd. Aux Amateurs du livre, 1990 ; rééd. Paris, éd. Klincksieck, 1992.
- LANCASTER Henry Carrington, *A History of French dramatic literature in the seventeenth century*, Baltimore, Paris, ed. The John Hopkins Press ; Les Presses universitaires, 1929-1942 ; pt. I. *The pre-classical period, 1610-1634*. 2. v. ; pt. II. *The period of Corneille, 1635-1651*. 2. v. ; pt. III. *The period of Molière, 1652-1672*. 2. v. ; pt. IV. *The period of Racine, 1673-1700*. 2 v. ; pt. V. *Recapitulation, 1610-1700*.
- LEBÈGUE Raymond, *De la Renaissance au classicisme : le théâtre baroque en France*, Paris, éd. Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance, 1942.
- LEVILLAIN Henriette, *Qu'est-ce que le baroque ?*, Paris, éd. Klincksieck, 2003.
- LOCHERT Véronique, *L'Écriture du spectacle : les didascalies dans le théâtre européen aux XVI^e et XVII^e siècles*, Genève, éd. Droz, 2009.
- LOUKOVITCH Kosta, *La Tragédie religieuse classique en France*, Paris, éd. Droz, 1933.
- MAILLARD Jean-François, *Essai sur l'esprit du héros baroque : 1580-1640, le même et l'autre*, Paris, éd. Nizet, 1973.
- MÉLÈSE Pierre, *Le Théâtre et le Public à Paris sous Louis XIV 1659-1715*, Paris, éd. Droz, 1934.
- MITTMAN Barbara, *Spectators on the Paris Stage in Seventeenth and Eighteenth Centuries*, Ann Arbor, Michigan, éd. UMI Research Press, 1984.
- MONGRÉDIEN Georges, *La vie quotidienne des comédiens au temps de Molière*, Paris, éd. Hachette, 1966.
- MOREL Jacques, *Littérature française du XVII^e siècle*. Vol. 3 : « De Montaigne à Corneille », Paris, éd. Arthaud, 1984.

- MOREL Jacques, *Agréables Mensonges : essais sur le théâtre français du XVII^e siècle*, Paris, éd. Klincksieck, 1991.
- PASQUIER Pierre, *La Mimésis dans l'esthétique théâtrale du XVII^e siècle*, Lille, éd. ANRT, 1988 Paris, rééd. Klincksieck, 1995.
- PAVEL Thomas, *L'art de l'éloignement : essai sur l'imagination à l'âge classique*, Paris, éd. Gallimard, 1996.
- ROUSSET Jean, *La Littérature à l'âge baroque en France*, Paris, éd. José Corti, 1953 ; rééd. 1970.
- —————, *Forme et Signification : essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, éd. José Corti, 1962.
- —————, *L'Intérieur et l'Extérieur : essais sur la poésie et le théâtre du XVII^e siècle*, Paris, éd. A. Colin, 1968 ; rééd. 1976.
- SCHERER Colette, *Comédie et société sous Louis XIII. Corneille, Rotrou et les autres*, Paris, éd. Nizet, 1983.
- SCHERER Jacques, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, éd. Nizet, 1950 ; rééd. 1977.
- —————, *Dramaturgies du vrai-faux*, Paris, éd. PUF, coll. « Ecriture », 1994.
- STAROBINSKI Jean, *L'Œil vivant*, Paris, éd. Gallimard, 1961 ; rééd. 1968.
- TAPIÉ Victor-Lucien, *Baroque et classicisme*, Paris, éd. Plon, 1957.
- TALLEMANT DES RÉAUX Gédéon, *Les Historiettes*, éd. A. Levavasseur, 1834-1835 ; rééd. J. Techener, 1854-1860, t. VII, p. 170-178.
- TAVENEAUX René, *Le Catholicisme dans la France classique. 1610-1715*, Paris, éd. Sedes, 1980.
- THIROUIN Laurent, *L'Aveuglement salutaire. Le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, Paris, éd. Honoré Champion, 2007.

Ouvrages collectifs :

- *Esthétique baroque et Imagination créatrice*, Actes d'un colloque de Cerisy-la-Salle, juin 1991, KRONEGGER Malies et VUILLEMIN Jean-Claude (dir.), Tübingen, éd. Gunter Narr Verlag, coll. « Biblio 17-110 », 1998.
- *Dictionnaire analytique des œuvres théâtrales françaises du XVII^e siècle*, VUILLEMOZ Marc (dir.), Paris, éd. Champion, 1998.
- *La Scène et La Coulisserie dans le théâtre du XVII^e en France*, FORESTIER Georges et MICHEL Lise (dir.), Paris, éd. P.U.P.S., 2011.

- *Le Baroque en question (s)*, SOUILLER Didier (dir.), Paris, éd. Champion, coll. « Littératures classiques » n°36, printemps 1999.
- *Représentations et Figurations baroques*. Actes du colloque international d'Oslo, 13-17 septembre 1995, GUNDERSEN Karin et SCHULT ULRIKSEN Solveig (dir.), Oslo, éd. Conseil norvégien de la recherche scientifique, coll. « KULTs skriftserie n°97 », 1997.

Articles :

- CHASTEL André, « Le tableau dans le tableau », in *Fables, formes, figures*, Tome II, Paris, éd. Flammarion, 1978, p.75-98.
- FUZIER Jean, « *L'Hôpital des fous* : variations européennes sur un thème sociolittéraire de la folie dans la Renaissance », in *Hommage à Jean-Louis Fleckniakoska*, par ses collègues, amis et élèves, Montpellier, éd. Université Paul Valéry, 1980, t. I, p 157-184.
- GALLEGO Julian, « Le Tableau à l'intérieur du tableau », in *La Sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire*, Paris, éd. Denoël-Gonthier, 1976, p. 157-170.
- GOMBAY André, « Les Déboires de la vérité : mensonge et dissimulation au XVII^e siècle », in *Œuvres et critiques*, XIX, 1, 1994, p. 25-30.
- LEBÈGUE Raymond, « Le Merveilleux magique en France dans le théâtre baroque », in *RHT*, n°4, 1963, p. 7-12.
- ———, « Le Théâtre baroque en France », in *Études sur le théâtre français*, Paris, éd. Nizet, 1977, I, p. 341-361.
- LOCHERT Véronique, « Dans les coulisses du texte dramatique : didascalies, régie et lecture », in *La Scène et La Coulisse dans le théâtre du XVII^e en France*, FORESTIER Georges et MICHEL Lise (dir.), Paris, éd. P.U.P.S, 2011, p. 27-40.
- MONGRÉDIEN Georges, « La Querelle du théâtre à la fin du règne de Louis XIV », in *RHT*, 1978, II, p 103-119.
- NIDERST Alain, « Il n'y a ni subconscient ni inconscient au XVII^e siècle », in *Œuvres et critiques*, XVI, 1, 1991, p. 43-51.
- STEWART Philip, « De la Catharsis comique », communication présentée au colloque « Esthétique de la comédie » à Reims en septembre 1994 parue dans *Littératures classiques*, 27, (1996), p. 183-193, article disponible en ligne : <http://people.duke.edu/~pstewart/catharsi.htm>
- SURGERS Anne, « “Ils ont dû faire des choix”. Quelques pistes pour une lecture et une interprétation des décors à compartiments », in *La Scène et La Coulisse dans le théâtre du XVII^e en France*, FORESTIER Georges et MICHEL Lise (dir.), Paris, éd. P.U.P.S, 2011, p. 295-308.

B. SIÈCLE D'OR ESPAGNOL – GÉNÉRALITÉS

Ouvrages :

- ALBORG J-L., *Historia de la literatura española*, tome II : “Epoca barroca”, Madrid, éd. Gredos, 1967.
- AUBRUN Charles Vincent, *La Comédie espagnole (1600-1680)*, Paris, éd. PUF, coll. « Publications de la Faculté des lettres et sciences humaines de Paris-Sorbonne », Série Études et méthodes, t.14 , 1966.
- BENASSAR Bartolomé, *Un Siècle d’Or espagnol. 1525-1648*, Paris, éd. Robert Laffont, 1982.
- CASTRO QUESADA Américo, *Teatro clásico y Literatura barroca*, Madrid, éd. Taurus, 1956.
- COUDERC Christophe, *Le Théâtre espagnol du Siècle d’or (1580-1680)*, Paris, éd. PUF, coll. « Quadrige », 2007.
- COUDERT Marie-Thérèse, *Traduire, adapter, représenter la Comedia : pour une contribution à l’étude de la réception du théâtre espagnol du Siècle d’or en France*, thèse de doctorat espagnol, Paris X, sous la direction de Jean CANAVAGGIO, 2004. Référence : T 04 PA10-123 (2)
- DIEZ BORQUE J. M., *Sociedad y Teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, ed. A. Bosch, 1978.
- LASSAIGNE Jacques, *Vélasquez. Les Ménines*, Fribourg, éd. Office du Livre, 1973.
- OROZCO Díaz Emilio, *El Teatro y la Teatralidad del barroco*, Barcelona, ed. Planeta Ensayos / Planeta, 1969.
- QUEVEDO Francisco de, *El Buscón*, in *Historia de la vida del Buscón llamado Don pablos, exemplo de Vagamundos y espejo de Tacaños*, Zaragoza, ed. Por Sebastian de Cormellas, 1626 ; reed. de Domingo Ynduráin, Cátedra, 1980.
- VEGA Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, 1609 ; reed. Madrid, por la viuda de Alonso Martin, 1621 ; reed. in *Comedias escogidas IV*, Madrid, ed. Juan Eugenio Hartzenbusch, Rivadaneira, 1860 ; reed. in *Dramatic Theory in Spain*, Cambridge, ed. The University Press, 1925.
- VITSE Marc, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XXVII^e siècle*, Toulouse, éd. Presses Universitaires de Toulouse-Le Mirail, France-Ibérie Recherche, 1990.

Ouvrages collectifs :

- *Histoire de la littérature espagnole*, tome 1, Moyen-Âge, XVI^e siècle, XVII^e siècle, CANAVAGGIO Jean (dir.), Paris, éd. Fayard, 1993.

- *Historia básica del arte escénico*, OLIVA César et TORRES Francisco, Madrid, ed. Cátedra, 1994.
- *Por discreto y por amigo : mélanges offerts à Jean Canavaggio*, COUDERC Christophe et PELLISTRANDI Benoît (dir.), Madrid, ed. Casa de Velázquez, vol. n°88, 2005.

Articles :

- CIORANESCU Alexandre, « Le Baroque et la *comedia* », in *XVII^e Siècle Le siècle d'or espagnol*, n°160, 40^{ème} année, n°3, 1988, p. 289-294.
- FERRER VALLS Teresa, « La Ruptura del silencio: mujeres dramaturgas en el siglo XVII », article disponible en ligne : <http://www.uv.es/entresiglos/teresa/pdfs/dramaturgas.PDF>
- GONZÁLEZ Lola, « Mujer y Empresa teatral en la España del Siglo de Oro. El caso de la actriz y autora María de Navas », article disponible en ligne : <http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum02Rep/8LolaGonzalez.pdf>

C. XX^e SIÈCLE FRANÇAIS / FRANCOPHONE – GÉNÉRALITÉS

Ouvrages : .

- BANU Georges, *Le Rideau ou la Fêlure du monde*, Paris, éd. Société Nouvelle Adam Biro, 1997.
- BARTHES Roland, *Littérature et Signification*, Paris, éd. Le Seuil, 1963.
- BENJAMIN Walter, *Œuvres III*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Folio / Essais », 2000.
- BRADBY David, *Modern French drama*, New York, ed. Cambridge University press, 1984.
- BRECHT Bertolt, *Théâtre épique, théâtre dialectique*, Paris, éd. L'Arche, 1999.
- CAILLOIS Roger, *Les Jeux et les Hommes, le masque et le vertige*, Paris, éd. Gallimard, 1958, rééd. 1967.
- DUPRIEZ Bernard, *Gradus : les procédés littéraires*, Paris, éd. Union générale d'édition, 1980 ; rééd., Paris, éd. 10 / 18 Paris, 1984, p. 141-142.
- ESSLIN Martin, *Théâtre de l'absurde*, Paris, éd. Buchet / Chastel, 1963 ; rééd. 1977.
- GUÉRIN Jeanyves, *Le Théâtre en France de 1914 à 1950*, Paris, éd. Honoré Champion, 2007.

- JACCARD Roland, *La Tentation nihiliste*, Paris, éd. PUF, 1989.
- JACQUART Emmanuel, *Le Théâtre de la dérision Beckett, Ionesco, Adamov*, Paris, éd. Gallimard, 1998.
- LEHMAN Hans Thies, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, éd. L'Arche, 2002.
- MOURA Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, éd. PUF, 2007.
- SABBATINI Niccolo, *Pratiques pour fabriquer scènes et machines de théâtre*, Neuchatel, éd. Ides et calendes, 1942.
- SERREAU Geneviève, *Histoire du « nouveau théâtre »*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Idées », 1966.
- SZONDI Peter, *Théorie du drame moderne 1880-1950*, Lausanne, éd. L'Âge d'Homme, coll. Théâtre-Recherche, 1983.
- UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre*, Paris, éd. Éditions sociales, 1977 ; rééd. 1981.
- VIATTE Auguste, *Histoire comparée des littératures francophones*, Paris, éd. Nathan, 1980.

Ouvrages collectifs :

- *Dictionnaire des pièces de théâtre françaises du XX^{ème} siècle* GUÉRIN Jeanyves (dir.), Paris, éd. Honoré Champion, 2005.
- *La Traversée des thèses : bilan de la recherche doctorale en littérature française du XX^e siècle*, ALEXANDRE Didier, COLLOT Michel, GUÉRIN Jeanyves, MURAT Michel (dir.), Paris, éd. Presse Sorbonne Nouvelle, 2004.
- *Le Théâtre dans le cinéma*, Conférences du collège d'histoire de l'art cinématographique, n°3, Paris, éd. Cinémathèque française, Musée du Cinéma, Hiver 1992-1993.
- *Les Répétitions de Stanislavski à Aujourd'hui*, Paris, éd. Le temps du théâtre / Actes Sud, BANU Georges (dir.), 2005.
- *Myths and Realities of contemporary French theater : comparative views*, Lubbock, ed. Texas Tech University, CISMARU Alfred, HOPKINS Patricia M., WOOD Diane S. (dir.), 1985.

Articles :

- DORT Bernard, « La vocation politique », in *Esprit*, numéro spécial, mars 1965 ; rééd. dans *Théâtre, essais*, Paris, éd. Point, 1986, p. 233-248.
- FISCHER-LICHTE Erika, « Réalité et fiction dans le théâtre contemporain », in *Revue d'Études Théâtrales*, Winter 2006 - Spring 2007, p. 11-12, et p. 7-22.

D. XX^e SIÈCLE ESPAGNOL – GÉNÉRALITÉS

Ouvrages :

- ABELLAN Manuel L., *Censura y Creación literaria en España*, Barcelona, ed. Península, coll. « Temas de historia y política contemporánea », 1980.
- BOREL Jean-Paul, *El Teatro de lo imposible : ensayo sobre una de las dimensiones fundamentales del teatro español contemporáneo*, Madrid, ed. Guadarrama, coll. « Guadarrama de crítica y ensayo », 1966.
- CASTELLON Antonio, *El Teatro como instrumento político (1895-1912)*, Madrid, ed. Endymion, 1994.
- OLIVA César, *El Teatro desde 1936*, Madrid, ed. Alhambra, 1989.
- —————, *Teatro del siglo XX*, Madrid, ed. Síntesis, 2003.
- RUIZ RAMÓN Francisco, *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, ed. Cátedra, 1975.
- TORRENTE BALLESTER Gonzalo, *Teatro español contemporáneo*, Madrid, ed. Guadarrama, 1957.

Article :

- BILBATÚA Miguel, *Prólogo del Teatro de agitación política 1933-1939*, Madrid, ed. Cuadernos para el Diálogo, 1976, p. 5-54.

E. XX^e SIÈCLE LATINO-AMÉRICAIN ET CUBAIN – GÉNÉRALITÉS

Ouvrages :

- CABRERA Lydia, *El Monte Igbo Finda, Ewe Orisha, Vitifinda, notas sobre las religiones, la magia, las supersticiones y el folklore de los negros criollos y del pueblo de Cuba*, La Havane, ed. C.R., 1954 ; reed. Miami, Rema Press, 1963.
- GONZALES Jorge Antonio, *Cronología del teatro habanero 1936-1960*, La Habana, ed. Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello y Centro Nacional de Investigaciones de las Artes Escénicas, Premio Anual de Investigación Cultural 1998, 2003.
- GONZALES FREYRE Natividad, *Teatro cubano (1927-1961)*, La Habana, ed. Ministerio de Relaciones Exteriores, 1961.
- GUILLÉN Nicolás, *Páginas vueltas*, La Habana, ed. Unión, 1988.

- HENRIQUEZ URENA Max, *Panorama histórico de la literatura cubana (1492-1952)*, New York, ed. Mirador et Las Americas publishing Co, 1963.
- HUGH Thomas, *Cuba or the Pursuit of freedom*, London, ed. Eyre and Spottiswoode, 1971.
- HUIDOBRO MONTES Matías, *Persona, vida y Mascara en el teatro cubano*, Miami, ed. Universal, coll. « Polymita », 1973.
- —————, *El Teatro cubano en el vórtice del compromiso 1959-1961*, Miami, ed. Universal, coll. « Polymita », 2002.
- —————, *El Teatro cubano durante la republica, Cuba detrás del telón*, Boulder, ed. Society of spanish and spanish american studies, 2004.
- —————, *Cuba detrás del telón I, Teatro cubano : vanguardia y Resistencia estética (1959-1961)*, Miami, ed. Universal, coll. « Polymita », 2008.
- —————, *Cuba detrás del telón II, el teatro entre la estética y el compromiso (1962-1969)*, Miami, ed. Universal, coll. « Polymita », 2008.
- —————, *Cuba detrás del telón III, creación colectiva y realismo socialista (1969-1979)*, Miami, ed. Universal, coll. « Polymita », 2009.
- —————, *Cuba detrás del telón IV, inularidad y exilio (1969-1979)*, Miami, ed. Universal, coll. « Polymita », 2010.
- LEAL Riñe, *Introducción a Cuba : el teatro*, La Habana, ed. Instituto del Libro, 1968.
- —————, *La Selva oscura. Historia del teatro cubano desde sus orígenes hasta 1868*, La Habana, ed. Arte y Literatura, t. I, 1975.
- —————, *Breve Historia del teatro cubano*, La Habana, ed. Letras Cubanas, 1980.
- —————, *La Selva oscura. De los Bufos a la neocolonia : historia del teatro cubano de 1868 a 1902*, La Habana, ed. Arte y Literatura, t. II, 1982.
- LOBATO MORCHON Ricardo, *El Teatro del absurdo en Cuba*, Madrid, ed. Verbum, coll. « Ensayo », 2002.
- MARQUEZ RODRIGUEZ Alexis, *Lo Barroco y lo real maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*, Mexico, Madrid, Bogota, ed. Siglo veintiuno, 1982.
- MELENDEZ Priscilla, *La Dramaturgia hispanoamericana contemporánea : teatralidad y autoconciencia*, Madrid, ed. Pliegos, 1990.
- MENDEZ RODENAS Adriana, *Cuba en su imagen : historia e identidad en la literatura cubana*, Madrid, ed. Verbum, coll. « Ensayo », 2002.
- MESTIRI Ezzedine, *Les Cubains et l'Afrique*, Paris, éd. Karthala, 1980.

- MORÍN Francesco, *Por Amor al arte*, Miami, ed. Universal, 1998.
- MUGUERCIA Magaly, *El Teatro cubano en vísperas de la Revolución*, La Habana, ed. Letras Cubanas, 1988.
- REY ALONSO Francisco, *Gran Teatro de La Habana. Cronología mínima 1834 / 1987*, La Habana, ed. del Banco Nacional de Cuba, 1988.
- ROBRENO Éduardo, *Historia del teatro popular cubano*, La Habana, ed. Oficina del Historiador de la Ciudad, 1961.
- SÁNCHEZ LEÓN Miguel, *Esa huella olvidada : el teatro nacional de Cuba (1959-1961)*, La Habana, ed. Letras cubanas, 2001.
- SUAREZ DURAN Esther, *Como un batir de alas, ensayos sobre el teatro cubano*, La Habana, ed. Letras cubanas, 2006.
- TAYLOR Diana, *Theatre of crisis : drama and politics in Latin America*, Lexington, ed. University press of Kentucky, 1991.
- VERSÉNY Adam, *Theatre in latin America : religion, politics, and culture from Cortés to the 1980s*, Cambridge, ed. University Press, 1993.
- ZALACAÍN Daniel, *Teatro absurdist hispanoamericano*, Valencia, ed. Albatros Hispanofila, 1985.

Ouvrages collectifs :

- *America. Formes brèves de l'expression culturelle en Amérique latine de 1850 à nos jours*, Paris, éd. Cahiers du Criccal, n°18, tome 2, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1997.
- *America. Le Néo-baroque cubain*, Paris, éd. Cahiers du Criccal, n°20, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1998.
- *Cahiers Renaud Barrault : Jeune Théâtre d'Amérique latine*, Paris, éd. Gallimard, premier trimestre 1971.
- *Cuba ; un siglo de literatura (1902-2002)*, BIRKENMAIER Anke et GONZÁLES ECHEVARRÍA Roberto (dir.), Madrid, ed. Colibrí, coll. « Literatura », 2004.
- *Dictionnaire culturel des Caraïbes*, DUVIOLS Jean-Paul et UREÑA-RIB (dir.), Paris, éd. Ellipses, 2009.
- *Extraños en dos patrias, teatro latinoamericano del exilio*, ADLER Heidrun et HERR Adrian (dir.), Frankfurt, ed. Vervuert, Madrid, ed. Iberanomerica, coll. « Teatro en latinoamerica », 2003.
- *Figures du pouvoir dans la littérature hispano-américaine*, BESSE Nathalie (dir.), Strasbourg, éd. Université de Strasbourg, coll. « ReCHERches », n°6, 2011.

- *Historia del teatro en La Habana*, GONZALES Jorge Antonio y TEURBE TOLON Edwin, Santa Clara, ed. Universidad Central de Las Villas, 1961.
- *La Révolution cubaine 1959-1992*, PONCE Nestor (dir.), Nantes, éd. Du Temps, 2006.
- *Révolution dans la culture, culture dans la révolution*, MOULIN-CIVIL Françoise (dir.), Paris, éd. L'Harmattan, coll. « Recherches Amériques latines », 2008.
- *Teatro cubano contemporáneo*, ESPINOSA DOMÍNGUEZ Carlos (dir.), Madrid, ed. Centro de documentación teatral, 1992.
- *Teatro cubano en un acto, antología*, LEAL Riñe (dir.), La Habana, ed. Revolución, 1963.
- *Théâtres cubains*, VASSEROT Christilla (dir.), Castelnau-le-Lez, éd. Climats, Montpellier, éd. Maison Antoine Vitez, 1995.

Articles :

- ARRUFAT Antón, « El Teatro bufo », in *Unión*, III, n°4, septiembre-diciembre 1962, p 61-72.
- BARQUET Jesús J., « El Teatro cubano en la encrujizada sociopolítica (1959-1990) », article disponible en ligne : www.biblioteca.universaria.net.
- CAMEJO Carucha, « El Teatro de títeres en Cuba », in *Conjunto*, 2, 1964, p. 3-6.
- CAMPS David, « Puppets in Cuba », in *World Theatre*, 14, 1965, p. 458-459.
- DAUSTER Franck, « Cuban drama today », in *Modern Drama*, IX, No. 2, Sept 1966, p. 153-164.
- HOMAN Sidney, *The Audience as actor and character. The Modern Theater of Beckett, Brecht, Genet, Ionesco, Pinter, Stoppard, and Williams*, Lewisburg, ed. Bucknell University Press, 1989.
- LEONARD Candyce, « La Cuba : the soul of Cuban theatre in the mid-1990s », in *Latin American Review*, vol. 30, n°2, Spring 1997, p. 139-152.
- MANET Eduardo, « Movimiento teatral cubano hasta 1955 », in *Primer acto*, n°108, may 1969, p. 14-21.
- MARTIATU TERRY Inés María, « Bufo, raza y Nación », in *E-misférica* 5.2 : Race and its Others, December 2008, article disponible en ligne : www.emisferica.org.
- PALLS Terry, « El Teatro del absurdo en Cuba : el compromiso artístico frente al compromiso político », in *Latin American Review*, vol. 11, n°2, Spring 1978, p. 25-32.
- PIÑERA, Virgilio, « El Teatro actual », in *Casa de las Américas*, IV, 22-23 enero-abril 1964, p. 95-107.

- VASSEROT Christilla, « Cuba : chassez le théâtre...il revient au galop », in *Coups de théâtre* n°2, Paris, éd. L'Harmattan, 1995, p. 61-89.
- ZALACAÍN Daniel, « Line Real, Teatro : 5 autores cubanos », in *Hispania*, vol. 79, Décembre 1996, p. 812-814.

F. HISTOIRE DES IDÉES – GÉNÉRALITÉS

- ARIÈS Philippe, *L'Homme devant la mort*, Paris, éd. Le Seuil, 1977.
- —————, *Essais sur la mort en Occident*, Paris, éd. Le Seuil, 1978.
- —————, *Les Images de l'homme devant la mort*, Paris, éd. Le Seuil, 1983.
- COLSON Daniel, *Petit lexique philosophique de l'anarchisme. De Proudhon à Deleuze*, Paris, éd. Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche », 2001.
- DELEUZE Gilles, *Différence et Répétition*, Paris, éd. PUF, 1968 ; rééd. 2003.
- FRYE'S NORTHROP Herman, *Anatomy of criticism, four essays*, Princeton, New Jersey, éd. Princeton University Press, 1957.

2. OUVRAGES CRITIQUES SPÉCIALISÉS

A. SUR LES JEUX DE SPÉCULARITÉ EN LITTÉRATURE

Ouvrages :

- FEDERMAN Raymond, *Surfiction : Fiction Now and Tomorrow*, Chicago, ed. Swallow Press, 1981.
- ZAVARZADEH Mas'ud , *Mythopoetic reality. The Post-War American Fiction Novel*, Urbana, Londres, ed. University of Illinois Press, 1976.

Articles :

- MONTIER Jean-Pierre, « Arrêt sur image dans La Princesse de Clèves », in *Littérature*, N°119, 2000, p. 3-20, article disponible en ligne : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_2000_num_119_3_1682
- PATERSON Janet, « L'autoreprésentation : formes et discours », in *Texte*, n° 1, 1982, p. 177-193.

B. SUR LES JEUX DE SPÉCULARITÉ AU THÉÂTRE

Ouvrages :

- ABREU Graça Abreu, *Teatro no teatro sob luis XIV (1660-1680) o ideologema da teatralidade : ensaio de sociocrítica de texto dramático*, thèse de doctorat soutenue à Lisbonne en 1994 (non consultable en France).
- ABEL Lionel, *Metatheatre ; a new view of dramatic form*, New York, ed. Hill and Wang, 1963.
- ABBOTT S. Anthony, *The Vital lie. Reality and Illusion in modern drama*, Tuscaloosa, London, ed. The University of Alabama Press, 1989.
- BURNS Elizabeth, *Theatricality : a study of convention in the theatre and in social life*, London, ed. Longman Group, 1972.
- CALDERWOOD James, *Shakespearean metadrama*, Minneapolis, ed. University of Minnesota Press, 1971.
- CHAMBERS Ross, *La Comédie au château, contribution à la poétique du théâtre*, Paris, éd. José Corti, 1971.
- DALLENBACH Lucien, *Le Récit spéculaire. Essais sur la mise en abyme*, Paris, éd. Seuil, coll. « Poétique », 1977.
- EVREÏNOFF Nicolaï, *Le Théâtre dans la vie*, Paris, éd. Stock, 1930.
- FORESTIER Georges, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, Genève, éd. Droz, 1981 ; rééd. 1996.
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, éd. Seuil, coll. « Essais », 1982.
- GOULD Evelyn., *Virtual Theater, from Diderot to Mallarmé*, Baltimore and London, éd. The John Hopkins University Press, 1989.
- GREGORIAN CHRISTIAN Lynda, *Theatrum mundi : the history of an idea*, New York and London, ed. Garland Publishing, 1987.
- GUERVILLY Herveline, *L'Acteur face au spectateur : des usages de la frontalité et de l'adresse au public dans la mise en scène européenne au tournant des XX^e et XXI^e siècles*, thèse sous la direction de Didier PLASSARD soutenue en 2011, à Montpellier 3, non publiée mais disponible en ligne : <http://www.biu-montpellier.fr/florabium/jsp/nnt.jsp?nnt=2011MON30029>
- GROSSVOGEL David J., *The Self-conscious age in modern french drama*, New York, ed. Columbia R University Press, 1958.
- HALLYN Fernand, *Onze études sur la mise en abyme*, Gent, éd. Romanica Gandensia, 1980.

- HORNBY Richard, *Drama, metadrama and Perception*, Lewisburg, éd. Bucknell University Press, 1986.
- HOSTIOU Jeanne-Marie, *Les Miroirs de Thalie*, Paris, éd. Garnier, coll. « Lire le XVII^e siècle », à paraître.
- KATAGI Tomotoshi, *Comédies des comédiens et Théâtre autoréflexif : 1633-1647*, Lille, éd. ANRT, 1989.
- KOWZAN Tadeusz, *Spectacle et signification*, Candiag, éd. Balzac, 1992.
- —————, *Théâtre miroir : métathéâtre de l'Antiquité au XXI^e siècle*, Paris, éd. L'Harmattan, 2006.
- MÉRIQUE Cyril, *L'Évolution de la théâtralité dans les drames eucharistiques espagnols du XVI^e siècle*, thèse sous la direction de Françoise CAZAL soutenue en 2011, à Toulouse, non publiée mais disponible en ligne : <http://www.theses.fr/2011TOU20106/document>
- MROCZKOWSKA-BRAND Katarzyna, *Over theatricality and the theatrum mundi metaphor in spanish and english drama 1570-1640*, Krakow, éd. Universitas, 1993.
- NELSON Robert J., *Play within a play. The Dramatist's conception of his art : Shakespeare to Anouilh*, New Haven, éd. Yale University Press, 1958 ; reed. Paris, PUF, 1958.
- NEWBERRY Wilma, *The Pirandellian mode in Spanish literature from Cervantès to Sastre*, Albany, éd. State University of New York Press, 1973.
- PADOVANI Delphine, *Le Théâtre du monde chez les auteurs dramatiques contemporains francophones. Valère Novarina, Pierre Guyotat, Didier-Goerges Gabily, Olivier Py, Joël Pommerat, Daniel Denis*, thèse sous la direction de Gérard LIEBER, soutenue en 2011 à Montpellier, non publiée mais disponible en ligne : <http://www.biu-montpellier.fr/florabium/jsp/nnt.jsp?nnt=2011MON30029>
- REISS Timothée., *Toward Dramatic Illusion : theatrical technique and meaning from Hardy to Horace*, New Haven and London, éd. Yale University Press, 1971.
- SCHLUETER June, *Metafictional characters in modern drama*, New York, Guildford, éd. Columbia University Press, 1979.
- SCHMELING Manfred, *Métathéâtre et Intertexte, aspects du théâtre dans le théâtre*, Paris, éd. Lettres modernes, coll. « Archives des lettres modernes », 1982.
- TESSON Charles, *Théâtre et Cinéma*, Paris, éd. Cahiers du cinéma, coll. « Les petits cahiers », SCEREN-CNDDP, 2007.
- THACKER Jonathan, *Role-play and the World as stage in the comedia*, Liverpool, éd. Liverpool University Press, 2002.
- TRAJAN Josette, *Le Spectateur dans la représentation : miroir, jeux de miroirs*, Villeneuve-d'Ascq, éd. Les Presses Universitaires du Septentrion, 1988.

Mémoires :

- BURCA Anca, *Le Théâtre face au miroir. Structures et significations de l'auto-référentialité dans quelques pièces contemporaines*, Mémoire de DEA sous la direction de Joseph DANAN, Université de Paris III, 1996-1997.
- DUPORTAL Chantal, « *Le théâtre dans le théâtre* » du début du XVII^e siècle à Molière, Maîtrise de lettres sous la direction de Monsieur TISSIER, Faculté de Paris, 1968.

Ouvrages collectifs :

- *El Teatro dentro del teatro : Cervantès, Lope, Tirso y Calderón*, ANDRES-SUAREZ Irène, MANUEL LOPEZ DE ABIADA José, RAMINEZ MOLAS Pedro (dir.), Madrid, éd. Verbum, 1997.
- *Le Baroque au théâtre et la théâtralité du baroque*, Actes de la 2^{ème} session des Journées internationales d'étude du baroque de Montauban, Montauban, éd. Centre National de recherches du baroque, 1967.
- *Le Théâtre dans le théâtre, le cinéma au cinéma*, WILHEM Franck (dir.), Luxembourg, éd. Lansman, 1998.
- *L'Illusion au XVII^e siècle*, DANDREY Patrick et FORESTIER Georges (dir.), Paris, éd. Champion, 2002.
- *Métatextualité et Métafiction, théories et analyses*, LEPALUDIER Laurent (dir.), Rennes, éd. Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2002.
- *Revue des Sciences Humaines*, XXXVII, n°145, numéro spécial : « Théâtre dans le théâtre », Lille, éd. Presses Universitaires de Lille, janvier-mars 1972.
- *Théâtralité et Genres littéraires*, LARUE Anne (dir.), Poitiers, éd. Publications de la Licorne, 1996.
- *The Play within the play : the performance of meta-theater and self-reflection*, FISHER Gerhard, GREINER Bernhard (dir.), Amsterdam, New-York, éd. Rodopi, 2007.
- *Theatrum Mundi, studies in honor of Ronald W. Tobin*, CARLIN Claire L. and WINE Kathleen (dir.), Charlottesville, éd. Rockwood Press, 2003.

Articles :

- BAL Mieke, « Mise en abyme et Iconicité », in *Littérature*, n°29, février 1978, p. 116-128.
- BEN-SHAUL Daphna, « Glocalized Theatrum mundi : the case of comédie des comédiens », in *Modern Drama*, vol. 51, n°2, Summer 2008, p 165-187.
- BERNHEIMER Richard, « *Theatrum mundi* », in *The Art bulletin*, vol. XXXVIII, n°4, december 1956, p. 225-249.

- BRIEGER Peter, « The Baroque Equation : illusion and Reality », in *Gazette des Beaux-arts*, mars 1945, p. 143-164.
- BRIOSO SANTOS Hector, « Juegos metateatrales y Verosimilitud en el teatro del Siglo de Oro: la loa », in *Similitud y verosimilitud en el teatro del Siglo de Oro. Vraisemblance et ressemblance dans le théâtre du Siècle d'Or. Actes du Colloque de Pau (21 et 22 novembre 2003)*, ed. I. Ibañez, Pampelune : EUNSA, Anejos de RILCE, n°52, 2005, p. 67-88.
- BUTEL Yannick, « Mirror theatre, metatheatre of the Antiquity in 21st century », in *RHT*, n°2, vol. 59, 2007, p. 181-183.
- CANNING Elaine, « Metatheatre and the Spanish comedia religiosa : an overview », in *Lope de Vega's Comedias de tema religioso. Re-creations and re-presentations*, Woodbridge, ed. Tamesis, 2004, p. 87- 94.
- CHAMBERS Ross, « Le Masque et le Miroir, vers une théorie relationnelle du théâtre », in *Études littéraires*, vol. 13, n°3, décembre 1990, p. 397- 412.
- CHANADY Amaryll, « Une Métacritique de la métalittérature : quelques considérations théoriques », in *Études françaises*, vol. 23, n° 3, 1987, p. 135-145.
- COUDERC Christophe, « Ironie et métathéâtralité dans la *comedia nueva* », in *Métathéâtre, théâtre dans le théâtre et la folie*, 2010, p. 89-110, article disponible en ligne : <http://www.umr6576.cesr.univ-tours.fr/publications/metatheatre>>.
- CORVIN Michel, « Théâtralité », in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, CORVIN M. (dir.), Paris, éd. Bordas, 2008, p. 1338-1339.
- —————, « Théâtre sur le théâtre », in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, CORVIN M. (dir.), Paris, éd. Bordas, 2008, p. 1342-1343.
- DEMOREST Jean-Jacques, « Une Notion théâtrale de l'existence », in *L'Esprit créateur*, XI, 2, 1971, p. 77-91.
- DOIRON Normand, « Fou de soi : équivoque et théâtre dans le théâtre : *Les Visionnaires* de Desmarets », in *Revue d'Histoire du Théâtre* n°3 July-September 2007, p. 277-295.
- DUBOIS Claude-Gilbert, « *Illusio optica, illusio specularis, theatrum catoptricum* : Les « merveilleux effets » de l'illusion baroque dans le théâtre français de la première moitié du XVII^e siècle », article disponible en ligne : dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1011541.pdf
- —————, « Sens et fonctions de l'*imaginatio* au XVI^e siècle », in *Philosophique*, Besançon, Presses de l'Université de Franche-Comté, 1-2 (1987), p. 67-85.
- —————, « *Imagination phantastica* : le Discours des spectres et des apparition de P. le Loyer (1586) », in *La Littérature fantastique*, Paris, Albin Michel 1991, coll. « Les Cahiers de l'Hermétisme », p. 73-89.
- FORESTIER Georges, « L'Actrice et les fâcheux dans les « comédies des comédiens » du XVII^e siècle », in *RHLF*, n°3, 1980, p. 355-365.

- FORESTIER Georges, « Le Théâtre dans le théâtre ou la Conjonction de deux dramaturgies à la fin de la Renaissance », in *RHT*, n°138, 2^{ème} trimestre 1983, p. 162-173.
- —————, « Le Procédé du théâtre dans le théâtre : questions de méthode », in *Dix-septième siècle*, n°144, 1984, p. 261-265.
- —————, « Illusion et théâtre », in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, CORVIN M. (dir.), Paris, éd. Bordas, 2008, p. 697-698.
- —————, « Théâtre dans le théâtre », in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, CORVIN M. (dir.), Paris, éd. Bordas, 2008, p. 1341-1342.
- FRANTZ Pierre, « Anciens, modernes, et métathéâtre chez Marivaux ». Communication à paraître du colloque sur *Le Métathéâtre au XVIII^e siècle*, organisé par Pierre Frantz et Sophie Marchand à l'université Paris-Sorbonne, les 4 et 5 novembre 2011.
- HOBSON Marian, « Du *Theatrum mundi* au *theatrum mentis* », in *Revue des Sciences Humaines*, 167, n°3, 1977, p. 379-394.
- HOSTIOU Jeanne-Marie, « La Comédie-Française à l'épreuve de ses frontières : le cas du théâtre autoréflexif (1680-1715) », in *La Scène et La Coulisse dans le théâtre du XVII^e en France*, FORESTIER Georges et MICHEL Lise (dir.), Paris, éd. P.U.P.S, 2011, p. 143-158.
- —————, « La vogue métathéâtrale au XVIII^e siècle (1680-1782) », in *Le Métathéâtre au XVIII^e siècle*, FRANTZ P., MARCHAND S., WYNN T., Actes du colloque international, Paris IV-Sorbonne, 4-5 novembre 2011. À paraître.
- HUIDOBRO MONTES Matías, « El Teatro dentro del teatro, tecnica preferencial del teatro cubano », article disponible en ligne, cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/04/aih_04_2_028.pdf
- JACQUOT Jean, « Le Théâtre du monde, de Shakespeare à Calderón », in *Revue de littérature comparée*, tome XXXI, juillet-septembre 1957, p. 341-376.
- KATAGI Tomotoshi, « Tradition de la comédie des comédiens et stratégie du théâtre au XVII^{ème} siècle », in *Papers on French seventeenth Century Literature*, n°33, vol. 17, 1990, p. 425-449.
- KNOWLES Dorothy, « Le Théâtre miroir du monde contemporain : du thème au spectacle : Questions de dramaturgie et de scénographie », in *Synthesis : Bulletin du Comité National de Littérature Comparée de la République Socialiste de Roumanie*, Bucharest, n°3, 1976, p. 179-191.
- KOWZAN Tadeusz, « Théâtre dans le théâtre : signe des temps ? », in *Cahiers de l'Association Internationale des études Françaises*, n°46, 1994, p.155-168.
- —————, « Jeu de miroirs, phénomène baroque », in *RHT*, n°199 », 1998, p. 197-206.
- LARUE Anne, « Le Théâtre du monde : du jeu de l'acteur aux lieux du cosmos », in *L'Information littéraire*, vol. 46, n° 1, mars 1994, p. 20-40.

- LIPMANN Stephen, « “Metatheater” and the Criticism of the *comedia* », in *MLN*, n°91, 1976, p. 231-46.
- MAESTRO Jesús, « Cervantès y Shakespeare : el nacimiento de la literatura metateatral », in *Bulletin of Spanish Studies : Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal, and Latin America*, vol. 81, n°4-5, June-July 2004, p. 599-611.
- MARCHAND Sophie, « Donner la comédie : la conscience métathéâtrale des héros marivaudiens ». Communication à paraître du colloque sur *Le Métathéâtre au XVIII^e siècle*, organisé par Pierre Frantz et Sophie Marchand à l’université Paris-Sorbonne, les 4 et 5 novembre 2011.
- MICHEL Alain, « Le Théâtre et l’Apparence, d’Euripide à Calderón », in *Revue des Sciences Humaines*, n°145, tome XXXVIII, janvier-mars 1972, p. 9-16.
- O’CONNOR Thomas A., « Is the Spanish *Comedia* a Metatheater ? », in *Hispanic review*, vol. 43, n°3, 1975, p. 275-283.
- PAVIS Patrice, « Théâtre dans le théâtre », in *Dictionnaire du théâtre*, Paris, éd. Éditions sociales, 1980, p. 400 ; rééd., Messidor, 1987, p. 415-416 ; rééd., Dunod, 1996, p. 365 ; rééd., Armand Colin, 2002, p. 365.
- ROBERT Yann, « Une révolution sans métathéâtre ? Le drame révolutionnaire entre Molière et Aristophane », communication présentée lors du colloque intitulé « Le métathéâtre au XVIII^{ème} siècle » organisé par l’équipe Phoenix, les 4 et 5 novembre 2011, à la Maison de la Recherche en Sorbonne.
- ROUYER Marie-Claire, « Identité et Identification dans quelques exemples de théâtre dans le théâtre : de la comédie classique emboîtée au one man show », in *Cahiers du CERT-CIRCE, Espace du psychodrame et du théâtre*, n°6, Juillet 1979, p. 69-98.
- THOBO-CARLSEN John Wagner, « Roland Barthes et Théâtralité », in *Orbis Litterarum: International Review of Literary Studies*, vol. 61, n°5, 2006, p. 388-415.
- TOMPKINS Joanne, « Spectacular Resistance : metatheatre in post-colonial drama », in *Modern Drama*, vol. 38, n°1, Spring 1995, p. 42-51.
- UBERSFELD Anne, « Le Théâtre dans le théâtre », in *Chaillot*, n°10, 1983, p. 12-13.
- VAN DELFT Louis, « Le Thème du “ theatrum mundi ” dans la réflexion morale du Grand Siècle », in *Spicilegio Moderno. Letteratura, lingue, idee*, 1979, n°12, p. 18-34.
- VEILLARD Christelle : « L’acteur, le masque et le danseur : la métaphore du théâtre dans le système stoïcien », à paraître extrait du colloque *Theatrum mundi, théâtre et philosophie. Formes et mutations d’une vision du monde et du théâtre*, 20 et 21 décembre 2007, à l’INHA.
- ZATLIN Phyllis, « Metatheatre and the Twentieth Century Spanish Stage », in *Anales de la Literatura Espanola Contemporanea (ALEC)*, v. 17, n° 1-2, 1992, p. 55-74.

C. SUR LES JEUX DE SPÉCULARITÉ DANS LES AUTRES ARTS

Ouvrages :

- BALTRUŠAITIS Jurgis, *Le Miroir. Révélation, science-fiction et fallacies*, Paris, éd. Le Seuil, 1978.
- CHALUMEAU Jean-Luc, *Lectures de l'Art*, Paris, éd. du Chêne, 1991.
- DAMISCH Hubert, *L'Origine de la perspective*, Paris, éd. Flammarion, 1987 ; rééd. Champs Flammarion, 1993.
- KIRCHER Athanasius, *Ars magna et umbrae*, Rome, ed. Scheus, 1646.
- MELCHIOR-BONNET Sabine, *Histoire du miroir*, Paris, éd. Imago, 1994.
- PHAY-VAKALIS Soko, *Le Miroir dans l'art, de Manet à Richter*, Paris, éd. L'Harmattan, 2001.
- SCHOTT Gaspar, *Magia universalis naturae et artis*, Bamberg, ed. J. M. Schonwetteri, 1677.
- WERNESS Hope B., *The symbolism of mirrors in art from ancient times to the present*, Lewiston, ed. The Edwin Mellen Press, 1999.

Ouvrages collectifs :

- *Miroirs et Jeux de miroirs dans la littérature médiévale*, POMEL Fabienne (dir.), Rennes, éd. P.U.R., 2003.

Articles :

- FORESTIER Louis, « Le Miroir en peinture », communication faite à la séance du 5 mai 1999, Paris, éd. Institut de France, Académie des Beaux-Arts, 1999.
- FOUCAULT Michel, « Les Suivantes », in *Les Mots et les Choses*, Paris, éd. Gallimard, 1966, p. 19-31.
- GALLEGUO Julian, « Le Tableau à l'intérieur du tableau », in *La Sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire*, Paris, éd. Denoël-Gonthier, 1976, p. 157-170.

D. SUR LES RAPPORTS ENTRE THÉÂTRE À SON MIROIR, PSYCHANALYSE ET PSYCHIATRIE

Ouvrages :

- ASSOUN Paul-Laurent, *Littérature et Psychanalyse*, Paris, éd. Ellipses, 1996.

- BELLEMIN-NOEL Jean, *La psychanalyse du texte littéraire : introduction aux lectures critiques inspirées de Freud*, Paris, éd. Nathan Université, coll. « 128 », 1996.
- BONNEVIE Serge, *Le sujet dans le théâtre contemporain*, Paris, éd. L'Harmattan, 2007.
- COUDERT Jack, *L'Acteur et le Possédé. Théâtre de la possession au théâtre (théâtre et folie)*, Lille, éd. A.N.R.T, 1989.
- FOUCAULT Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, éd. Plon, 1964 ; rééd. coll. « 10/18 », 1974.
- FREUD Sigmund, *Totem et tabou : interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs*, (1913), Paris, éd. Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 1992.
- —————, « Pour introduire le narcissisme » (1914), *La Vie sexuelle*, PUF, Paris, 1969, p. 104.
- —————, *Au-delà du principe de plaisir* (1920), Paris, éd. Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2010.
- —————, *Le Moi et le Ça* (1923), Paris, éd. Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2010.
- —————, *Essais de psychanalyse appliquée* (1927) Paris, éd. Gallimard, 1933 ; rééd. Grasset, 2012.
- GODFRYD Michel, *Vocabulaire psychologique et Psychiatrique*, Paris, éd. PUF, 1993.
- JEAMMET Philippe, *Le Psychodrame psychanalytique*, Paris, PUF, 1987.
- LACAN Jacques, *Le Séminaire*, livre V et livre VII, *Les Formations de l'inconscient et L'Éthique de la psychanalyse*, Paris, éd. Seuil, 1998.
- LY-THANH Huê, *Le réveil en tous ses états, une approche clinique et littéraire*, Paris, éd. L'Harmattan, 2010.
- MENACHAL Jean, *Introduction à la psychopathologie*, Paris, éd. Dunod, 1997.
- MORENO Jacob Levy, *Psychothérapie de groupe et Psychodrame, introduction théorique et clinique à la socioanalyse*, Paris, éd. PUF, 1965.
- MORENO Jacob Levy, *Théâtre de la spontanéité*, Paris, éd. Desclée de Brouwer, 1984.
- ROBINSON Bernard, *Psychologie clinique : de l'initiation à la recherche*, Bruxelles, éd. De Boeck Université, 2005.
- SARRAZAC Jean Pierre, *Théâtres intimes*, Paris, éd. Actes Sud, coll. « Le temps du théâtre », 1989.

- SCHÜTZENBERGER Anne Ancelin, *Précis de psychodrame*, Paris, éd. Presses Universitaires, 1966 ; rééd revue et augmentée sous le titre *Le Psychodrame*, Paris, éd. Payot et Rivages, 2003.
- VERHOEFF Han, *Les Comédies de Corneille : une psycholecture*, Paris, éd. Klincksieck, coll. « Les Instances du récit », 1978.
- WIEDER Catherine, *Eléments de psychanalyse pour le texte littéraire*, Paris, éd. Bordas, 1988.

Ouvrage collectif :

- *Fantasme originaire, fantasmes des origines, origine du fantasme*, LAPLANCHE Jean et PONTALIS Jean-Bertrand, in *Les Temps Modernes*, (1964), rééd, Paris, Hachette Littératures, coll. « Textes du XX^e siècle », 1985.

Articles :

- DUMOULIÉ Camille, « Antonin Artaud et la Psychanalyse : pulsion de mort et « tropulsion » de vie », Texte de la communication présentée lors de la journée « Antonin Artaud et la psychanalyse », organisée le 9 novembre 2006 à la BNF, dans le cadre de l'exposition « Artaud », article disponible en ligne, http://www.revue-silene.com/images/30/extrait_74.pdf
- MAETERLINCK Maurice, « Menus Propos : le théâtre » in *Introduction à une psychologie des songes et autres écrits (1886-1896)*, Bruxelles, éd. Labor, coll. « Archives du Futur, 1985.
- LENORMAND Henri-René, « L'inconscient dans la littérature dramatique », in *La Chimère*, V, mai 1922, p. 74-80.

E. SUR LES INTERACTIONS FRANCO-HISPANQUES

Ouvrages :

- CHASLES Philarète, *Études sur l'Espagne et sur l'Influence de la littérature espagnole en France et en Italie*, Paris, éd. Amyot, 1947.
- CIORANESCU Alexandre, *Bibliográfica franco-española (1600-1715)*, Madrid, ed. Real Academia española, coll. "Anejos del Bolétin de la Real Academia española", 1977.
- —————, *Le Masque et le Visage. Du baroque espagnol au classicisme français*, Genève, éd. Droz, 1983.
- CROOKS Esther J., *The influence of Cervantès in France in the seventeenth century*, Paris, reed. in part from John Hopkins studies in romance, literatures and languages, extra volume IV, coll. « Les Belles Lettres », mai 1931.

- DESCHANEL Émile Auguste Étienne Martin, *Le Romantisme des classiques*, cinquième leçon, Paris, éd. Calmann Lévy, (1881), rééd. 1883.
- FALSKA Maria, *Le baroque et le classique dans le théâtre espagnol et français du XVII^e siècle*, Lublin, éd. Wydawnictwo Umcs, 1999.
- FOURNIER Édouard, *L'Espagne et ses Comédiens en France au XVII^e siècle*, Paris, éd. Dupray de la Mahérie, 1864, rééd. Paris, Klincksiek, 1911.
- LOSADA GOYA José Manuel, *Bibliographie critique de la littérature espagnole en France au XVII^e siècle*, Genève, éd. Droz, 1999.
- MARTINENCHE Ernest, *La comedia espagnole en France de Hardy à Racine (1600-1660)*, Paris, éd. Hachette, 1900 ; rééd. Genève, éd. Slatkine, 1970.
- SOUILLER Didier, *Littérature baroque en Europe*, Paris, éd. PUF, 1998.
- TORRES MONREAL Francisco, *El teatro español en Francia (1935-1973) : Análisis de la penetración y de sus mediaciones*, Madrid, ed. Fundación Juan March, 1975.
- VALLE ABAD Federico del, *Influencia española en la literatura francesa. Ensayo critico sobre Juan Rotrou (1609-1650)*, Avila, ed. Senén Martin, 1946.
- VAN TIEGHEM Philippe, *Les Influences étrangères sur la littérature française (1550-1680)*, Paris, éd. PUF, 1961.
- VILLEGAS Jean-Claude, *Paris, capitale littéraire de l'Amérique latine*, Dijon, éd. Editions Universitaires de Dijon, coll. « Ecritures », 2007.
- ZATLIN Phyllis, *Cross-cultural approaches to theater. The spanish-french connection*, Metachen, N. J, Londres, ed. The scarecrow press, 1994.

Ouvrage collectif :

- *L'Âge d'or de l'influence espagnole. La France et l'Espagne à l'époque d'Anne d'Autriche (1615-1666)*, Actes du 20^e colloque du CMR 17, Bordeaux, 25-28 janvier 1990, MAZOUER Charles (dir.), Mont-de-Marsan, éd. interuniversitaires, 1991.

Articles :

- BRUNETIERE Ferdinand, « Corneille et le Théâtre espagnol », in *Revue des deux mondes*, 13, 1903 (V^e période), p. 189-216.
- CORTE VAZQUEZ Luis, « Influencia del teatro clásico español sobre el francés : Calderón de la Barca y Thomas Corneille », in *Estudios sobre Calderón. Actas del coloquio calderoniano (Salamanca, 1985)*, Alberto NAVARRO GONZALES (dir.) Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1988, p. 17-31.

- COUDERC Christophe, « Entre traduction et transfert culturel : de *La Villana de Getafe* de Lope de Vega à *La Diane* de Rotrou », in *Papers on French Seventeenth Century Literature*, XXXIV, 66, 2007, p. 107-137.
- DE NIEMES Paleo Graciela, « La importancia de Maeterlinck en un momento crítico de las letras hispánicas », in *Revue belge de philologie et d'histoire*, n°3, 1962, p. 714-728.
- DRYSDALL Denos L., « Molière and Spain. A Bibliographical Survey. Molière and the Figure of the Go-between », in *AUMLA*, 39, 1973, p. 94-112.
- ESQUERRA Ramón, « Notes sur la fortune de Lope de Vega en France pendant le XVII^e siècle », in *Bulletin hispanique* XXXVIII, janvier-mars, 1936, p. 62-65.
- FINN Thomas P., « Manipulating Identity across the Pyrenees », in *The French Review*, vol. 73, n°3, 1999, p. 60-70.
- HAINSWORTH Georges, « Quelques notes pour la fortune de Lope de Vega en France (XVII^e siècle) », in *Bulletin hispanique* XXXIII, janvier-mars, 1931, p. 199-213.
- —————, « Cervantès en France. À propos de quelques publications récentes », in *Bulletin hispanique* XXXIV, janvier-mars, 1932, p. 128-144.
- —————, « Notes supplémentaires sur Lope en France (XVII^e siècle) », in *Bulletin hispanique* XXXXI, janvier-mars, 1939, p. 352-363.
- HATZFELD Henri, « Predominio del espíritu español en las literaturas del siglo XVII », in *Revista de filología*, 1941, III, p. 9-23.
- LANSON Gustave, « Études sur les rapports de la littérature française et de la littérature espagnole », in *R.H.L.F.*, n°3, janvier 1896, p. 45-70.
- LOSADA GOYA José Manuel, « La Comedia española y su Traslación a otros horizontes : tragedias y comedias del Siglo de Oro en Francia », in *Del Horror a la risa : los generos dramaticos clásicos. Homenaje a Christina Faliu-Lacourt*. Actas del coloquio internacional. Kassel: Reichenberger, éd. Ignacio Arellano, Víctor García Ruiz & Marc Vitse, 1994, p.201-233.
- —————, « Typologie des influences étrangères : l'exemple du XVII^e siècle français et l'Espagne », in *L'Histoire littéraire : controverses et consensus*, Paris, éd. Luc Fraisse, PUF, 2005, p. 182-190.
- MARCHAL-WEYL Catherine, « De la Comedia espagnole au théâtre français : la notion de personnage », in *Recherches des jeunes dix-septémistes*. Actes du Ve colloque du C.I.R. sur le XVII^e siècle (199), 2000, p. 15-25.
- TREPANIER Estelle, « L'Hispanisme dans le théâtre de Paul Claudel », in *Revue de littérature comparée*, juillet-septembre 1962, p. 386-403.
- TROPÉ Hélène, « Variations dramatiques espagnoles et françaises sur le thème de l'hôpital des fous aux XVI^e et XVII^e siècles : de Lope de Vega à Charles Beys », in *Bulletin Hispanique*. Tome 109, N°1, 2007, p. 97-135.

F. SUR LES INTERACTIONS ENTRE LA FRANCE, CUBA ET AMÉRIQUE LATINE

Ouvrages :

- AUGIER Ángel, *Rafael Alberti en Cuba*, Cádiz, ed. Diputación de Cádiz, 2000.
- CHANCÉ Dominique, *Poétique baroque de la Caraïbe*, Paris, éd. Karthala, coll. « Lettres du sud », 2001.
- GLISSANT Édouard, *Traité du tout-monde, Poétique IV*, Paris, éd. Gallimard, 1997.
- MOURA Jean-Marc, *Littératures francophones et Théorie postcoloniale*, Paris, éd. PUF, coll. « Écritures francophones », 1999.
- OBREGON Osvaldo, *La Diffusion et la Réception du théâtre latino-américain en France de 1958 à 1986*, Besançon, éd. Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2002.
- TORO Fernando de, *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo*, Ottawa, ed. Girol Books, coll. « Telón. Teoría ; 2 », 1984.
- WEISS Jason, *The Lights of home : a century of latin american writers in Paris*, New-York, ed. Routledge, 2003.

Ouvrages collectifs :

- *De Sarah Bernhardt a Lavelli : teatro francés y teatro argentino : 1890-1990*, PELLETIERI Osvaldo (dir.) Buenos Aires, Galerna, 1993.

Articles :

- CARPIO Antonio, « Ionesco y Christopher Fry en Cuba Socialista », in *Cuba*, revista mensual, II, no. 16, 1963, p. 50-53.
- FERNANDEZ SOSA Ivette, Entretien avec Pablo Armando Fernández, in « *Lunes de Revolución : del mito a la realidad* », le 17 mai 2009, article disponible en ligne : <http://latinamericalandya.blogspot.fr/2009/05/lunes-de-revolucion-del-mito-la.html>
- HERRERO BEATON Ramiro, « Fichero teatral. Repertorio histórico del conjunto dramático de Oriente devenido Calbildo teatral Santiago (1961-1992) », in *Indagación*, revista semestrial, n°14-15, diciembre 2006-junio 2007, p. 32-53.
- HUIDOBRO MONTES Matías, « Teatro en *Lunes de Revolución* », in *American Theatre Review*, Fall, 1984, p. 17-34.
- PAROLA-LECONTE Nora, « Usos y desusos : el teatro latinoamericano frente a sus modelos », in *América*, vol. 2, n° 34, « Les Modèles et leur circulation en Amérique latine », 2006, p. 287-294.

- REYROLLE Séverine, « Du rôle du *theatrum mundi* dans la construction de l'identité cubaine : entre affirmation d'un héritage et volonté d'émancipation », 2009-2010, in *Revue Silène*. http://www.revue-silene.com/f/index.php?sp=comm&comm_id=82 - ISSN 2105-2816
- —————, « Le théâtre dans le théâtre ou la métaphore de l'exilé », in *Caribe*, año 2009-2010, vol. 12, N°2, p. 69-80.
- —————, « Le métathéâtre cubain et la comédie du pouvoir : du spectacle de l'échec à celui de l'espoir ? », in *L'échec dans la littérature hispano-américaine*, N° 8 de la revue *ReCHERches, Culture et Histoire dans l'Espace Roman* de l'Université de Strasbourg, Département d'Études ibériques et latino-américaines, 2012, p. 213- 223.
- RIO PRADO Enrique, « Estrenos lorquianos en La Habana. Cronología », in *Indagación*, revista semestrial, n°12-13, diciembre 2005-Junio 2006, p. 116-123.
- SÁNCHEZ LEÓN Miguel, « Entrevista a Vicente Revuelta » La Habana, 27 de mayo de 2008, inédite.
- VASSEROT Christilla, « La Référence aux modèles européens dans l'approche critique de la dramaturgie cubaine », in *America*, vol 2, n° 34, « Les Modèles et leur circulation en Amérique latine », 2006, p. 295-303.

G. ÉTUDES SUR LE THÉÂTRE DE MARIONNETTES

Ouvrages :

- ARNOTT D. Peter, *Plays without people, puppetry and serious drama*, Blomington, ed. Indiana University Press, 1964.
- BEAUCHAMP Hélène, *La Marionnette, conscience critique et Laboratoire du Théâtre. Usages théoriques et scéniques de la marionnette entre les années 1890 et les années 1930 (Belgique, Espagne, France)*, thèse inédite en littérature comparée, Paris IV, Sorbonne, 2007.
- BENSKEY Roger Daniel, *Structures textuelles de la marionnette de langue française*, Paris, éd. Nizet, 1969.
- —————, *Recherches sur les structures et la Symbolique de la marionnette*, Paris, éd. Nizet, 1971.
- BLANCHART Joël, *L'intrusion des mannequins et des Personnages déshumanisés dans le théâtre européens du XX^{ème} siècle*, Paris, éd. L'Harmattan, 1995.
- BOILOT Gérard, *De la marionnette et des marionnettistes en France au XX^{ème} siècle*, Paris, éd. Association nationale des Amis de la marionnette, coll. « Bateleurs », 2002.

- CHENAIS Jacques, *Marionnettes à gaine, à fils, à tringle, à clavier, ombres chinoises, pantins, etc...*, Courbevoie, éd. La Flamme, 1936.
- DUFLOT Colette, *Des Marionnettes pour le dire : entre jeu et thérapie*, Marseille, éd. Hommes et Perspectives, coll. « Théorie et pratique », 1992.
- GAUDIN Claude, *La Marionnette et son Théâtre, le "théâtre" de Kleist et sa postérité*, Rennes, éd. Presses universitaires de Rennes, coll. « Aesthetica », 2007.
- GERVAIS André-Charles, *Marionnettes et Marionnettistes de France*, Paris, éd. Bordas, 1947.
- GILLES Annie, *Le Jeu de la marionnette*, Nancy, éd. Presses Universitaires de Nancy, 1981.
- —————, *Les Images de la marionnette dans la littérature, textes écrits ou traduits de Cervantès à nos jours*, Nancy, éd. Presses Universitaires de Nancy, 1993.
- JURKOWSKI Henryk, *Écrivains et marionnettes : quatre siècles de littérature dramatique en Europe*, Charleville-Mézières, éd. Institut international de la marionnette, 1991.
- —————, *Métamorphoses : la marionnette au XX^e siècle*, Montpellier, éd. l'Entretemps ; Charleville-Mézières, éd. Institut international de la marionnette, coll. « La main qui parle », 2008.
- KLEIST Heinrich von, *Sur le théâtre de marionnettes*, suivi de *De l'élaboration progressive des pensées dans le discours*, Rezé, éd. Séquence, 1991.
- MAGNIN Charles, *Histoire des marionnettes en Europe depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours*, Paris-Genève, éd. Slatkine ressources, 1981.
- MARINIER Gérard, *La Marionnette*, Saint-Mandé, éd. de la Tourelle, coll. « Les métiers d'art », 1942.
- PLASSARD Didier, *L'Acteur en effigie : figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques, Allemagne, France, Italie*, Charleville-Mézières, éd. Institut international de la marionnette, Lausanne, éd. L'âge d'homme, coll. « Théâtre des années 20 », 1992.
- SEGEL Harold B., *Pinocchio's progeny, puppets, marionettes, automatons, and robots in modernist and avant-garde drama*, Baltimore and London, ed. The Johns Hopkins University Press, 1995.
- VAZQUEZ DE CASTRO Isabel, *Le Théâtre de marionnettes populaires et son Influence sur le renouveau scénique au cours du XX^{ème} siècle en Espagne*, thèse en Études ibériques et latino-américaines, Université de Paris IV, 1996.

Ouvrages collectifs :

- *Bibliographie internationale des ouvrages sur la marionnette 1945-1980*, Charleville-Mézières, éd. Institut international de la marionnette, 1982.

- *Craig et la Marionnette*, LE BŒUF Patrick (dir.), Arles, éd. Actes Sud, Paris, éd. BNF, 2009.
- *Encyclopédie mondiale des arts de la marionnette*, JURKOWSKI Henryk et FOULC Thieri (dir.), Montpellier, éd. Entretemps, 2009.
- *Fondamentaux de la manipulation : convergences*, LECUCQ Evelyne (dir.), Paris, éd. Thémaa / Ed.Théâtrales, coll. « Carnets de la marionnette », 2003.
- *La Vie filmique des marionnettes*, SCHIFANO Laurence (dir.), Paris, éd. Presses universitaires de Paris X, 2008.
- *Les Mains de Lumières : anthologie des écrits sur l'art de la marionnette*, PLASSARD Didier (dir.), Charleville-Mézières, éd. Institut international de la marionnette, 2005.
- *Les Marionnettes*, FOURNEL Paul (dir.), Paris, éd. Bordas, 1982 ; rééd. 1995.
- *Les Théâtres de marionnettes en France : les compagnies membres du Centre national des marionnettes*, Lyon, éd. La Manufacture, coll. « Le masque et la plume », 1985.
- *Panorámica del títere en Latinoamérica*, DE LA CASA Concha (dir.), Bilbao, ed. Centro de documentación de títeres de Bilbao, 1990.
- *Partitions : actes de la rencontre autour de l'écriture pour la marionnette*, Carnières-Morlanwelz, éd. Lansman, Tournai, éd. Centre de la marionnette de la Communauté française de Belgique, coll. « Partitions », 2005.
- *Théâtre public* n°34, 35, numéro spécial : « Le théâtre de marionnette, la formation de l'acteur », Paris, éd. Théâtrales, août-septembre 1980.

Articles :

- BEAUCHAMP Hélène, « L'Intégration du spectateur au jeu des marionnettes : pour un théâtre ludique et critique », 2004, article disponible en ligne : www.crht.paris-sorbonne.fr/ressources/actes-de-colloques/colloque-spectateur/helene-beauchamp-l-integration-du-spectateur-au-jeu-des-marionnettes/
- BESNIER Patrick, « Destruction générale du théâtre », in *Puck*, n°6 : « Musique en mouvement », 1993, p. 81-88.
- CALDERÓN Manuel, « El Retablo de títeres : un teatro de vanguardia en España (1909-1937) », in *Anuario brasileño de estudios hispánicos*, 10, 2000, p. 187-204.
- CAMEJO Carucha, « El Teatro de títeres en Cuba », in *Conjunto*, n°2 / 64, 1964.
- FOUQUET Ludovic, « Du Castelet à l'écran », in *Puck*, n°11 : « Interférences », 1998, p. 34-40.
- JURKOWSKI Henryk, « La Marionnette littéraire », in *Puck*, n°1 : « L'avant-garde et la marionnette », 1988, p. 4-7.

- MOUREAU François, « Les Héros de bois de Louis XIV », in *Puck*, n°13 : « Langages croisés », 2000, p. 11-16.
- REYROLLE Séverine, « L'art marionnettique : laboratoire de la modernité dramaturgique », in *The Art of Theatre : Word, Image and Performance in France and Belgium, c. 1830-1910*, Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Wien, Claire Moran (dir.), ed. Peter Lang, coll. « Romanticism and after in France », 2013, p. 59-70.
- RUBIO JIMENEZ Jésus, « Le Cliché du monde comme théâtre de marionnettes en Espagne au XIXème siècle », in *Puck*, n°14 : « Les Mythes de la marionnette », 2006, p. 67-74.
- SILVESTRI Franca, « Retour au théâtre mécanique de poupées », in *Puck*, n°2 : Les plasticiens et les marionnettistes », 1989, p. 72-75.

H. ÉTUDES SUR LES AUTEURS DRAMATIQUES FRANÇAIS ET LEURS ŒUVRES

Dix-septième siècle

Sur Boisrobert

- GUEVERA QUIEL Francisco, « Boisrobert, adaptateur de la Comedia espagnole du Siècle d'Or en France », in *Revista de Lenguas Modernas*, Número 11 Julio-Diciembre 2009, p. 41-60, article disponible en ligne : <http://www.latindex.ucr.ac.cr/lmodernas-n11-2009/modernas-n11-04.pdf>

Sur Brosse

Ouvrage :

- DUMORA Florence, *L'Œuvre nocturne : songe et représentation au XVII^e siècle*, Paris, éd. Champion, 2005.

Article :

- HORVILLE Robert, « Les Niveaux théâtraux dans *Les Songes des hommes esveillés* de Brosse (1646) », in *Revue des Sciences Humaines*, t. XXXVII, n° 145, janvier-mars 1972, p. 115-124.

Sur Corneille

Ouvrages :

- COUTON Georges, *Corneille*, Paris, Hatier, 1958.
- DORT Bernard, *Corneille dramaturge*, Paris, éd. L'Arche, 1957.
- FORESTIER Georges, *Essai de génétique théâtrale, Corneille à l'œuvre*, Paris, éd. Klincksieck, 1996.
- FUMAROLI Marc, *Héros et Orateurs : rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, éd. Droz, 1996.
- —————, *Corneille, le sens d'une dramaturgie*, Paris, éd. Sedes, 1998.
- GREENBERG Mitchell, *Corneille. Classicism and the Ruses of symmetry*, Cambridge, ed. Cambridge University Press, 1986.
- HUSZAR Guillaume, *P. Corneille et le Théâtre espagnol*, Paris, éd. E. Bouillon, 1903.
- LEMAITRE Jules, *Corneille et la Poétique d'Aristote. Les Trois Discours, les Préfaces et les Examens*, Paris, éd. Lecène et Oudin, 1888.
- MURATORE Mary-Jo., *Cornelian Theater - the metadramatic dimension*, Birmingham, ed. Summa Publications, 1990.
- PICCIOLA Liliane, *Corneille et la Dramaturgie espagnole*, Tübingen, éd. Gunter Narr Verlag, 2002.
- SCHERER Jacques, *Le Théâtre de Pierre Corneille*, Paris, éd. Nizet, 1984.
- SCUDÉRY Georges de, *La Preuve des passages allégués dans les Observations sur le Cid*, Paris, éd. A. de Sommaville, 1637.
- SWEETSER Marie-Odile, *Les Conceptions dramatiques de Corneille d'après ses écrits théoriques*, Genève, éd. Droz, 1962.
- —————, *La Dramaturgie de Corneille*, Genève, éd. Droz, 1977.
- VERHOEFF Han, *Les Comédies de Corneille : une psycholecture*, Paris, éd. Klincksieck, coll. « Les Instances du récit », 1978.

Ouvrages collectifs :

- *Pierre Corneille*, Actes du Colloque tenu à Rouen du 2-6 octobre 1984, NIDERST Alain (dir.), Paris, éd. PUF, 1985.

- *Pierre Corneille, L'Illusion comique, dramaturgies de l'illusion*, DANAN Joseph (dir.), Mont-Saint-Aignan, éd. Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2006.

Articles :

- ALBANESE Ralph Jr., « Modes de théâtralité dans *L'Illusion comique* », in *Corneille comique : nine studies of Pierre Corneille's comedy with an introduction and a bibliography*, MARGITIC Milorad R. (dir.), Paris, ed. Papers on French Seventeenth Century Literature, 1982, p. 129-149.
- ALLENTUCH Harriett Ray, « Reading *L'Illusion comique* psychologically », in *Romanic Review*, janvier 1986, p. 43-56.
- BARNWELL Henry Thomas, « They have their exits and their entrances : stage and speech in Corneille's drama », in *Modern Language Review*, janvier 1986, p. 51-63.
- BLANC André, « À propos de *L' Illusion comique* ou sur quelques hauts secrets de Pierre Corneille », in *RHT*, 1984-2, p. 207-217.
- COSNIER Colette, « Un étrange monstre, *L' Illusion comique* », in *Europe*, n°540-541, 1974, p. 103-114.
- CUENIN-LIEBER Mariette, « Corneille et l'aparté », in *Œuvres et Critiques XXX, 2. Présences de Corneille. 1975-2005. 30 Ans d'études et de Réception critique*, MAZOUER Charles (dir.), Gunter Narr Verlag, 2005, p. 122-131.
- DUTERTRE Éveline, « Scudéry et Corneille », in *XVII^e siècle*, n°146, janvier-mars 1985, p. 29-46.
- FORESTIER Georges, « Illusion comique et Illusion mimétique », in *Papers on French Seventeenth Century Literature*, XI, n°21, 1984, p. 377-391.
- ———, « Une dramaturgie de la gageure », in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 85, 1985, p. 811-819.
- FUMAROLI Marc, « Rhétorique et Dramaturgie dans *L' Illusion comique* », in *XVII^e*, n°80-81, 1968, p. 107-132.
- ———, « *L' Illusion comique* », article disponible en ligne : www.leteatredelorient.fr/archives/documents/13613/marc-fumaroli-illusion-comique.html
- GARAPON Robert, « La Recherche de la surprise dans le théâtre de Corneille », in *Cahiers de littérature au XVII^e siècle*, 6, 1984, p. 191-196.
- HEMAIDI Hamdi, Introduction à *L' Illusion comique*, Paris, éd. Société des textes français modernes, 1965, p. XI-LXXXVIII.
- ———, « Écriture / charme dans *L' Illusion Comique* », in *Actes du colloque Corneille à Tunis (Université de Tunis, 6 décembre 1984)* BACCAR Alya (dir), ed. Papers on French Seventeenth Century Literature, « Biblio 17 », Paris, Seattle, Tübingen, 1986, n°26, p. 141-162.

- HUBERT Judd D., « Le Réel et l'Illusoire dans le théâtre de Corneille et celui de Rotrou », in *Revue des sciences humaines*, n°91, 1958, p. 333-350.
- —————, « Plénitude et Théâtralité dans l'œuvre de Pierre Corneille », in *Papers on French Seventeenth Century Literature*, XVII, 32, 1990, p. 63-73.
- LASSERRE François, « La Réflexion sur le théâtre dans les comédies de Corneille », in *Papers on French Seventeenth Century Literature*, XIII, 1986, n°24, p. 283-312.
- —————, « Influence de Balthasar Baro sur le jeune Pierre Corneille (*Célinde et Clitandre*) », in *Papers on French Seventeenth Century Literature*, XVII, 1990, n°33, p. 399-423.
- LEBÈGUE Raymond, « *L'Illusion comique* » de Corneille : cet étrange monstre que Corneille a donné au théâtre », in *Bref*, 87, 1965, p. 2-5.
- —————, « Le Théâtre de démesure et d'horreur en Europe occidentale aux XVI^e et XVII^e siècles », et « Corneille connaissait-il le théâtre anglais ? », in *Études sur le théâtre français*, Tomes I, p. 373 et II, Paris, éd. Nizet, 1977.
- MARIN Louis, « Théâtralité et Politique au XVII^{ème} siècle sur trois textes de Corneille », in *La France et l'Italie au temps de Mazarin*. Colloque du CNRS, SERRY Jean (dir.), éd. Presses Universitaires de Grenoble, 1976, p. 399- 407.
- MARPEAU Elsa, « L'Illusion narrative ou les Mondes possibles de *L'Illusion comique* », in *Lectures du jeune Corneille, L'Illusion comique et le Cid*, VIALLETON Jean-Yves (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001, p. 29- 38.
- MURATORE Mary-Jo, « Theatre as theatre : the language of Cornelian illusion », in *The Romanic Review*, janvier 1985, p. 12-23.
- NELSON Robert J., « Pierre Corneille's *L'Illusion comique* : the Play of magic », in *PMLA*, 71, n°5, 1956, p. 1127-1140.
- PEUREUX Guillaume, « *L'Illusion comique*, «une pièce capricieuse» : les ruses du dramaturge », in *Lectures du jeune Corneille, L'Illusion comique et le Cid*, VIALLETON Jean-Yves (dir.), Rennes, P.U.R, 2001, p. 17-27.
- PICCIOLA Liliane, « L'importance de la *comedia* dans l'évolution de la comédie cornélienne », in *Littérales*, n°7, janvier 1989, p. 59-69.
- —————, « *L'Illusion comique* : Alcandre, du type au personnage », actes de la journée d'agrégation du 9 nov. 2001. Article disponible en ligne : <http://www.cavi.univ-paris3.fr/phalese/Aggreg2002/JALCorneille.htm>
- —————, « Hispanités de Corneille », in *Œuvres et Critiques XXX, 2. Présences de Corneille. 1975-2005. 30 Ans d'études et de Réception critique*, éd. Charles Mazouer, Gunter Narr Verlag, 2005, p. 105-119.
- RIZZA Cecilia, « À propos d'une récente mise en scène de *L'Illusion comique* », in *Colloque Pierre Corneille et l'Europe* (1-5 septembre 2006), Rainer Zaiser (dir.), supplément aux PFSCS, vol. XXXV, n° 68, Paris, éd. Biblio 17 », 2008, p. 427-434.

- RUBIN David, « The Hierarchy of illusions and the Structure of *L'Illusion comique* », in *La Cohérence intérieure*, 1977, p. 75-93.
- —————, « Theatricality in Pierre Corneille's later comedies », in *Papers of French Seventeenth Literature*, n°7, 1977, p. 81-101.
- SAWECKA Halina, « De Corneille à Pirandello ou le théâtre du point de vue de l'imaginaire », in *Colloque Pierre Corneille et l'Europe* (1-5 septembre 2006), Rainer Zaiser (dir.), supplément aux PFSCS, vol. XXXV, n° 68, Paris, éd. Biblio 17 », 2008, p. 417-425.
- SCHERER Colette, « La Tragédie au cinquième acte de *L'Illusion comique* », in *Dramaturgie, langages dramatiques, mélanges pour Jacques Scherer*, Paris, 1986, p. 369-373.
- SELLSTROM Donald A., « The structure of Corneille's masterpieces », in *Romanic Review*, n°49, 1958, p. 269-277.
- —————, « Signatures de Corneille dans son théâtre », in *L'Esprit Créateur*, vol. XI, n°2, 1971, p. 34-45.
- VALLE ABAD Federico del, « Influencia española en la literatura francesa : Pedro Corneille », in *Boletín de la Universidad de Granada*, n°17, 1945, p. 137-142.
- VAN BAELEN Jacqueline, « The rhetoric of theatricality in the later tragedy of Corneille », in *Papers on French Seventeenth Century Literature*, n°7, 1977, p. 64-79.

Articles collectifs :

- « Figures de l'instruction dans *L'Illusion comique* : la purgation par l'exemple », BLOCKER Deborah et RIBARD Dinah, in *Lectures du jeune Corneille, L'Illusion comique et le Cid*, VIALLETON Jean-Yves V (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001, p. 127- 142.
- « La Théâtralité du théâtre cornélien », in *Papers on French Seventeenth Century Literature*, MARGITIC Milorad R. et BUTTURFF Diane L., n°7, 1977, p. 58-61.

Sur Gougenot

Article :

- LASSERRE François, « Un ouvrage sous-estimé : La *Comédie des comédiens* de Gougenot », in *Papers on French Seventeenth Century Literature*, n°49, vol. 25, 1998, p. 511-522.

Sur Quinault

Ouvrages :

- BROOKS William, *Phillipe Quinault, dramatist*, Oxford, ed. P. Lang, 2009.

- GIRAUD Yves, *Quinault et Lully = ou l'accord de deux styles*, Marseille, s. n., 1973.
- LACHAUX-LEFEBVRE Dany, *Le Discours dans le spectacle en musique de 1661 à 1686: des comédies de divertissements de Molière aux tragédies lyriques de Quinault*, Tübingen, éd. Gunter Narr, 2002.

Sur Molière

Ouvrages :

- ABRAHAM Claude, *On the Structure of Moliere's comedies-ballets*, Biblio 17, vol. 19, Paris Seattle, ed. Papers on French Seventeenth Century Literature, 1984.
- BASCHERA Marco, *Théâtralité dans l'œuvre de Molière*, Tübingen, éd. Gunter Narr Verlag, coll. « Biblio 17 », 1998.
- BLOCH Olivier, *Molière / Philosophie*, Paris, éd. Albin Michel, coll. « Idées », 2000.
- BOURQUI Claude, *Les Sources de Molière : répertoire critique des sources littéraires et dramatiques*, Paris, éd. Sedes, 1999.
- BRAY René, *Molière homme de théâtre*, Paris, éd. Mercure de France, 1954.
- CHOISY François-Timoléon, abbé de, *Nouvelle Collection des mémoires pour servir à l'histoire de France depuis le XIIIème siècle jusqu'à la fin du XVIII*, tome sixième, Paris, éd. Commentaire analytique du code civil, 1839.
- CORNUAILLE Philippe, *Les Décors de Molière, 1658-1674*, thèse sous la direction de Georges FORESTIER soutenue en 2013, à Paris IV.
- CORVIN Michel, *Molière et ses Metteurs en scène d'aujourd'hui, pour une analyse de la représentation*, Lyon, éd. Presses Universitaires de Lyon, 1985.
- DANDREY Patrick, *Molière ou l'Esthétique du ridicule*, Paris, éd. Klincksieck, coll. « Bibliothèque d'Histoire du Théâtre », 1992.
- ———, *Le « Cas Argan » : Molière et la maladie imaginaire*, Paris, éd. Klincksieck, 1993, rééd. 2006.
- ———, *Molière, trois comédies « morales », Le Misanthrope-George Dandin-Le Bourgeois Gentilhomme*, Paris, éd. Klincksieck, coll. « Parcours critique », 1999.
- DE GUARDIA Jean, *Poétique de Molière, comédie et répétition*, Genève, éd. Droz, 2007.
- DEFAUX Gérard, *Molière ou les Métamorphoses du comique : de la comédie morale au triomphe de la folie*, Lexington, ed. French Forum, 1980 ; rééd. Paris, éd. Klincksieck, 1992.

- DUPONT François, *Aristote ou le Vampire du théâtre occidental*, Paris, éd. Flammarion, 2007.
- FERNANDEZ Ramon, *Molière ou l'Essence du génie comique*, Paris, éd. Grasset, coll. « Les Cahiers Rouges » 1979 ; rééd. 2000.
- GOLDSCHMIDT Georges-Arthur, *Molière ou la Liberté mise à nu*, Paris, éd. Julliard, 1973 ; Belfort ; rééd. Circé, 1997.
- GUICHEMERRE Roger, *La Comédie avant Molière*, Paris, éd. Armand Colin, 1972.
- HUSZAR Guillaume, *Molière et l'Espagne. Étude de littérature comparée*, Paris, éd. Honoré Champion, 1907.
- MAC KENNA Antony, *Molière dramaturge libertin*, Paris, éd. Champion, 2005.
- MALACHY Thérèse, *Molière, les métamorphoses du carnaval*, Paris, éd. Nizet, 1987.
- MARTINENCHE Ernest, *Molière et le Théâtre espagnol*, Paris, éd. Hachette, 1906.
- MAZOUER Charles, *Trois Comédies de Molière, Étude sur Le Misanthrope, George Dandin, Le Bourgeois Gentilhomme*, Paris, éd. Sedes, 1999.
- —————, *Molière et ses Comédies-ballets*, Paris, éd. Klincksieck, 1993 ; rééd. Honoré Champion, 2006.
- PINEAU Joseph, *Le Théâtre de Molière, une dynamique de la liberté*, Paris-Caen, éd. Lettres modernes Minard, coll. « Situation », 2000.

Ouvrage collectif :

- *Molière et le Jeu. Actes du deuxième colloque international de Pézenas*, 19-20 juin 2003, 2^{ème} Biennale Molière, EMELINA Jean et CONESA Gabriel (dir.), Pézenas, éd. Domens, 2005.

Articles :

- ABIRACHED Robert, « Molière et la Commedia dell'arte : le détournement du jeu », in *RHT*, n°26, 1974, p.223-228.
- BLOCH Olivier, « Molière, comédie et philosophie : la communication en question », in *Tangence*, n°81, 2006, p. 97-118.
- CANOVA-GREEN Marie Claude, « Le Jeu du fermé et de l'Ouvert dans les comédies-ballets de Molière », in *La Scène et La Coulisse dans le théâtre du XVII^e en France*, FORESTIER Georges et MICHEL Lise (dir.), Paris, éd. P.U.P.S, 2011, p.261-277.
- CONESA Gabriel, « Remarques sur la structure dramatique de *L'École des femmes* », in *RHT*, n°30, 1978, p.18-30.

- DANDREY Patrick, « Molière et ses « Miroirs publics », in *Prospero*, n°2, 1992, p. 37-40.
- FORESTIER Georges, « *L'Impromptu de Versailles*, ou Molière réécrit Molière », in *Cahiers de la littérature du XVII^e siècle*, n°X, 1988, p. 197-217.
- FUMAROLI Marc, « Microcosme comique et Macrocosme solaire : Molière, Louis XIV et *L'Impromptu de Versailles* », in *Revue des Sciences Humaines*, t. XXXVII, n°145, janvier-mars 1972, p. 95-114.
- —————, « Aveuglement et Désabusement dans *Le Malade imaginaire* », in *Vérité et illusion dans le théâtre au temps de la Renaissance*, JONES-DAVIES Marie-Thérèse (dir.), Paris, éd. Touzot, 1983, p. 105-114.
- HOSTIOU Jeanne-Marie, « La fabrique des spectacles au miroir des comédies de comédiens. Étude d'une réécriture de *L'Impromptu de Versailles* de Molière », dans Pierre Frantz et Mara Fazio (éd.), *La Fabrique du théâtre avant la mise en scène (1650-1880)*, Paris, Desjonquères, 2010, p. 82-95.
- KOWZAN Tadeusz, « Les Trois « Impromptus » : Molière, Giraudoux et Ionesco face à leurs ruptures », in *RHT*, 1980-3, p. 261-280.
- LORET Jean, « Unie », in *La Muse historique, Lettre XXXIII, du samedi 20 août 1661*.
- MAGNÉ Bernard, « Fonction métalinguistique, métalangage, métapoèmes dans le théâtre de Molière », in *Cahiers de littérature du XVII^e siècle*, 1, janvier, 1979, n°1, p. 99-129.
- MOREL Jacques, « *L'Impromptu de Versailles* ou l'Illusion de l'identité », in *Mélanges offerts à Georges Couton*, éd. Presses Universitaires de Lyon, 1981, p. 413-418.
- MOURGUES Odette de., « *Le Bourgeois Gentilhomme* as a criticism of civilisation », in *Molière Stage and Study. Essays in honor of W. G. Moore*, Oxford, ed. The Clarendon Press, 1973, p. 170-184.
- NELSON Robert J., « *L'Impromptu de Versailles*, reconsidered », in *French Studies*, n°11, 1957, p. 305-314.
- NICHET Jacques, « La Critique du théâtre au théâtre : Aristophane, Molière, Brecht », in *Littérature*, n°9, 1973, p. 31-46.
- PENSOM Roger, « Molière et le Théâtre dans le théâtre », in *Poétique*, n°107, septembre 1996, p. 321-332.
- REYROLLE Séverine, « Le théâtre aux miroirs moliéresque, carnaval esthétique et mystère philosophique », Communication pour les journées d'études « Molière toujours et encore ! », 4,5 et 6 avril 2011 ICES, La Roche-sur-Yon, à paraître.
- ROSENBLITHE Anita, « Metaphor and Mask in *La Critique de L'Ecole des femmes* : Molière's aesthetic of congruity », in *La Cohérence intérieure*, 1977, p. 47-59.
- SHAW David, « Theatrical self-consciousness in Molière », in *Nottingham French Studies*, vol. 30, n°1, 1991, p. 1-12.

- TOBIN Ronald W., « Le Chasseur enchâssé : la mise en abyme dans *Les Fâcheux* », in *Cahiers de la littérature du XVII^e siècle*, n°6, 1984, p. 407-417.
- WALKER Hallam, « *Les Fâcheux* and Molière's Use of Games », in *L'Esprit Créateur*, vol. XI, n°2, 1971, p. 21-33.

Sur Rotrou

Ouvrages :

- BIRKEMEIER Sven, *Jean Rotrou adaptateur de la comedia espagnole*, Donderdag, éd. Academisch Proefschrift, 2007, disponible en ligne : www.dare.uva.nl/47746
- JARRY Jules, *Essai sur les œuvres dramatiques de Jean Rotrou*, Lille, éd. Quarré, Paris, A. éd. Durand, 1868.
- KNUTSON Harold Christian, *The ironic game : a study of Rotrou's comic theatre*, Berkeley, éd. University of California Press, 1966.
- MOREL Jacques, *Jean Rotrou, dramaturge de l'ambiguïté*, Paris, éd. A. Colin, 1968.
- PERSON Léonce, *Histoire du Véritable Saint Genest de Rotrou*, Paris, éd. Cerf, 1882.
- SANCHEZ José, *Rotrou Le Véritable Saint Genest*, Mont-de-Marsan, éd. José Feijoo, 1991.
- VAN BAELEN Jacqueline, *Rotrou : le héros tragique et la révolte*, Paris, éd. Nizet, 1965.
- VUILLEMIN Jean-Claude, *Baroquisme et Théâtralité. Le Théâtre de Jean Rotrou*, Paris, Seattle, Tübingen, éd. Papers on French Seventeenth Century Literature, 1994.
- WALRAS Auguste, *Essai sur Le Véritable Saint Genest*, Evreux, éd. Tavernier, 1846.

Ouvrages collectifs :

- Édition commentée de *Diane* et de *Célimène* de Rotrou, LOCHERT Véronique, PICCIOLA Liliane, in *Rotrou, Théâtre complet*, tome 6, Paris, éd. STFM, 2006.
- Édition commentée du *Véritable Saint Genest* de Rotrou, PASQUIER Pierre (dir.), in *Rotrou, Théâtre complet*, tome 4, Paris, éd. STFM, 2001.
- *Plus sur Rotrou*, CARON Philippe, LOUVAT-MOLOZAY Bénédicte, MONCOND'HUY Dominique, PICCIOLA Liliane, ROSELLINI Michèle, SIOUFFI Gilles, Neuilly, éd. Atlande, coll. « Clefs concours », 2008.
- *Le Théâtre de Rotrou*, in *Littératures Classiques* n°63, PASQUIER Pierre (dir.), Toulouse, éd. Société de littératures classiques, Paris, éd. Aux amateurs de livres, Automne 2007.

Articles :

- BESNARD-COURSODON Micheline, « De Circé à Pandore. Lecture du *Véritable Saint Genest* », in *Poétique*, n°35, 1978, p. 341-351.
- BERNARDIN Napoléon Maurice, « Le Théâtre de Rotrou. *Saint Genest* », in *Devant le rideau*, Paris, 1901, p. 123-144.
- BERREGARD Sandrine, « La mixité des genres dramatiques dans le théâtre de Rotrou », in *Le Théâtre de Rotrou*, in *Littératures Classiques* n°63, PASQUIER Pierre (dir.), Toulouse, éd. Société de littératures classiques, Paris, éd. Aux amateurs de livres, Automne 2007, p. 97-106.
- DUMAS Catherine, « Rotrou adaptateur de Lope de Vega : réajustements structurels et transferts culturels », in *Le Théâtre de Rotrou*, in *Littératures Classiques*, n°63, PASQUIER Pierre (dir.), Toulouse, éd. Société de littératures classiques, Paris, éd. Aux amateurs de livres, Automne 2007, p. 45-58.
- FORESTIER Georges, « *Le Véritable Saint Genest* de Rotrou : enquête sur l'élaboration d'une tragédie chrétienne », in *XVII^e Siècle*, 179, 1993, p. 305-322.
- GETHNER Perry, « Une dramaturgie conçue en fonction des contraintes de la scène », in *Le Théâtre de Rotrou*, in *Littératures Classiques*, n°63, PASQUIER Pierre (dir.), Toulouse, éd. Société de littératures classiques, Paris, éd. Aux amateurs de livres, Automne 2007, p. 185-196.
- HENIN Emmanuelle, « Le Théâtre, un art de la double vue : une lecture de l'*ut pictura poesis* », in *Revue d'Histoire du Théâtre*, 59^{ème} année, n°3, juillet-septembre, 2007, p. 249-276.
- LEBÈGUE Raymond, « Rotrou, dramaturge baroque », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 50^e année, N°4, 1950, Paris, éd. Armand Colin, p. 379-384.
- LYONS John D., « Saint Genest and the Uncertainty of baroque theatrical experience », in *Modern Language Notes*, vol. 109 / n°4, September 1994, p. 601-617.
- LOCHERT Véronique, « Rotrou entre les lignes : la régie du spectacle à travers les didascalies », in *Le Théâtre de Rotrou*, in *Littératures Classiques*, n°63, PASQUIER Pierre (dir.), Toulouse, éd. Société de littératures classiques, Paris, éd. Aux amateurs de livres, Automne 2007, p. 145-152.
- LOUVAT-MOZOLAY Bénédicte, « La tragédie de Rotrou au carrefour des genres dramatiques », in *Le Théâtre de Rotrou*, in *Littératures Classiques*, n°63, PASQUIER Pierre (dir.), Toulouse, éd. Société de littératures classiques, Paris, éd. Aux amateurs de livres, Automne 2007, p. 159-170.
- PICCIOLA Liliane, « Rotrou et le traitement comique du déguisement à l'espagnole », in *Le Théâtre de Rotrou*, in *Littératures Classiques*, n°63, PASQUIER Pierre (dir.), Toulouse, éd. Société de littératures classiques, Paris, éd. Aux amateurs de livres, Automne 2007, p. 35-44.

- SCOTT Paul, « Rotrou et la comédie de dévotion », in *Le Théâtre de Rotrou*, in *Littératures Classiques*, n°63, PASQUIER Pierre (dir.), Toulouse, éd. Société de littératures classiques, Paris, éd. Aux amateurs de livres, Automne 2007, p. 85-96.
- SKENAZY Cynthia, « La Représentation du théâtre dans *Le Véritable Saint Genest* de Rotrou », in *Papers on French Seventeenth Century Literature*, XVII, 1990, n°32, p. 75-84.
- SURGERS Anne, « Que voit-on sur le théâtre ? Entrées et sorties de scène dans les didascalies et les textes de Rotrou », in *Le Théâtre de Rotrou*, in *Littératures Classiques*, n°63, PASQUIER Pierre (dir.), Toulouse, éd. Société de littératures classiques, Paris, éd. Aux amateurs de livres, Automne 2007, p. 251-267.
- VUILLEMIN Jean-Claude, « Jeux de théâtre et enjeux du regard dans le théâtre de Rotrou », in *Le Théâtre de Rotrou*, in *Littératures Classiques*, n°63, PASQUIER Pierre (dir.), Toulouse, éd. Société de littératures classiques, Paris, éd. Aux amateurs de livres, Automne 2007, p. 223-236.

Sur Scudéry

Ouvrages :

- DUTERTRE Éveline, *Scudéry dramaturge*, Genève, éd. Droz, Paris, éd. Champion, 1988.
- DUTERTRE Éveline, *Scudéry, théoricien du classicisme*, Tübingen, ed. Papers on French Seventeenth Century Literature, 1991.
- SCUDÉRY Georges de, *Ligdamon et Lidias*, Paris, éd. François de Targa, 1631.
- —————, *L'Apologie du théâtre*, Paris, éd. A. Courbé, 1639.

Articles :

- MANS AU Andrée, « Scudéry et Cervantès », in *Les Trois Scudéry, Actes du colloque du Havre (1-5 octobre 1991)* NIDERST Alain (dir.), Paris, éd. Klincksieck, 1992, p. 159-165.
- MORRISSEY Robert, « La Pratique du théâtre et le Langage de l'illusion », in *XVII^e siècle*, n°146, 1985, p. 17-26.

Vingtième siècle

Sur Pierre Albert-Birot

Ouvrages collectifs :

- *Pierre Albert-Birot, choix de textes*, FOLLAIN Jean (dir.), Paris, éd. Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1967.

- *Pierre Albert-Birot, Laboratoire de modernité, les états poétiques, poème inédit, colloque de Cerisy*, RENOUARD Madeleine (dir.), Paris, éd. Jean-Michel Place, coll. « Surfaces », 1997.

Article :

- ALBERT-BIROT Pierre, « Guignol, école dramatique » in *Les Cahiers idéalistes*, nouvelle série, n°2, mai 1921, p. 100-102.

Article collectif :

- « Pierre Albert-Birot et l'Acteur en carton », ALBERT-BIROT Arlette et PLASSARD Didier, in *Puck* n°1, 1988, p. 37-43.

Sur Jean Anouilh

Article :

- SACHS Murrays, « Notes on the Theatricality of Jean Anouilh's *Antigone* », in *The French Review*, ed. American Association of teachers of french, vol. XXXVI, n°1, October 1962, p. 3-11.

Sur Samuel Beckett

Ouvrages :

- BADIOU Alain, *Beckett : l'incrédible désir*, Paris, éd. Hachette Livre, 1995.
- CARRIEDO LÓPEZ Lourdes *Samuel Beckett : poética del despojamiento, E-Excellence. Portal de Humanidades Liceus*, 2005.
- CASANOVA Pascale, *Beckett l'abstracteur : anatomie d'une révolution littéraire*, Paris, éd. Seuil, 1997.
- GAVARD-PERRET Jean-Paul, *L'Imaginaire paradoxal ou la création absolue dans les œuvres dernières de Samuel Beckett*, Paris-Caen, éd. Lettres Modernes Minard, 2001.
- HOMAN Sidney, *Beckett's Theaters. Interpretations for Performance*, Lewisburg, ed. Bucknell University Press, 1984.
- NOUDELMANN François, *Beckett ou la Scène du pire. Étude sur En attendant Godot et Fin de partie*, Paris, éd. Champion, 1998.
- ROJTMAN Betty, *Forme et signification dans le théâtre de Beckett*, Paris, éd. Nizet, 1976 ; rééd., 1987.

- WESSLER Éric, *La Littérature face à elle-même : l'écriture spéculaire de Samuel Beckett*, Amsterdam, éd. Rodopi, 2009.

Ouvrage collectif :

- *A vueltas con Beckett*, CARRIEDO L., GUERRERO M. L., MÉNDEZ C., VERICAT F. (dir.), ed. La Discreta, Madrid, 2009.

Articles :

- CARRIEDO LÓPEZ Lourdes, « Del espacio narrativo y del espacio dramático en Samuel Beckett : de *Mercier et Camier* a *Esperando a Godot* », in *Espace et texte dans la culture française*, T. II, Universidad de Alicante, 2005, p. 731-745.
- —————, « Samuel Beckett », in *La Gran Enciclopedia Cervantina*, ALVAR Carlos (dir.), Madrid, ed. Castalia, Centro de Estudios Cervantinos, V. II, 2006, p. 1222-1231.
- —————, « Samuel Beckett : "Cómo decir" la imposible imagen », in *Thélème: Revista complutense de estudios franceses*, N° 21, 2006, p. 49-62.
- CLÉMENT Bruno, « Bilingue », in *A vueltas con Beckett*, CARRIEDO L., GUERRERO M. L., MÉNDEZ C., VERICAT F. (dir.), ed. La Discreta, Madrid, 2009, p. 57-72.
- KUNT Arzu, « *L'Être et le Néant* dans *Fin de partie* de Beckett », article disponible en ligne : efd.mehmetakif.edu.tr/arsiv/ayi11/34-42.pdf
- MODRZEWSKA Renata, « Le Jeu dans le théâtre de S. Beckett », in *Le drame d'avant-garde et le théâtre*, Warsaw, éd. Heistein, Józef, 1979, Actes de Colloque franco-polonais organisé par l'Université de Wrocław et l'Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III), p. 69-83.
- NOUDELMANN François, « Comment achever le XX^e siècle avec Beckett », in *A vueltas con Beckett*, CARRIEDO L., GUERRERO M. L., MÉNDEZ C., VERICAT F. (dir.), ed. La Discreta, Madrid, 2009, p. 31-42.
- PRADO Javier Del, « Aproximacion al concepto de teatralidad », in *Los géneros literarios : curso superior de narratología : narratividad-dramaticidad*, María Concepción Pérez Sevilla, ed. Universidad de Sevilla, 1997, p. 31-44.

Sur Paul Claudel

Ouvrages :

- CLAUDEL Paul, *Mes Idées sur le théâtre*, Paris, éd NRF, Gallimard, coll. « Pratique du théâtre », 1966.
- —————, *Cahiers Paul Claudel VI*, Paris, éd. Gallimard, 1966.

- ESPIAU DE LA MAËSTRE André, *Le Rêve dans la pensée et l'Œuvre de Paul Claudel*, Paris, éd. Lettres modernes, coll. « Archives Paul Claudel », 1973.
- TRICAUD Marie-Louise, *Le Baroque dans le théâtre de Paul Claudel*, Genève, éd. Droz, 1967.
- UBERSFELD Anne, *Paul Claudel, poète du XX^{ème} siècle*, Arles, éd. Actes Sud-Papiers, 2005.

Ouvrage collectif :

- *De Claudel à Malraux, mélanges offerts à Michel Autrand*, ALEXANDRE-BERGUES Pascale et GUERIN Jeanyves (dir.), Besançon, éd. Presses universitaires de Franche-Comté, 2004.

Articles :

- KAËS Emmanuelle, « Claudel et le cinéma », in *Paul Claudel*, Paris, éd. Caier de l'Herne, 1997, p. 328-341.
- CLAUDEL Paul, Lettre au professeur Miyajima du 17 novembre 1926, in *Paul Claudel, Supplément aux œuvres complètes additionné d'un index général alphabétique*, tome IV, éd. Bibliothèque l'âge d'homme, coll. « Centre Jacques Petit », p. 99.
- LA CHANCE Brooks, « “Le jeu du monde” : l'univers fini et sa transposition théâtrale chez Paul Claudel », in *Études de Lettres*, n°1-2 (255) 2000, p. 181-191.

Sur Jean Cocteau

Ouvrage :

- SURMANN Caroline, *Cinéma et Théâtre chez Jean Cocteau : intermédialité et esthétique*, Paris, éd. Classiques Garnier, 2012.

Sur Jean Genet

Ouvrages :

- BATAILLE Georges, *La Littérature et le Mal. Emily Brontë, Baudelaire, Michelet, Blake, Sade, Proust, Kafka, Genet*, Paris, éd. Gallimard, 1957, coll. « Folio essais », n°148, 1990.
- BLIN Roger, *Souvenirs et Propos*, Paris, éd. Gallimard, 1986.
- COLLE Jean Louis, *Le Sacré dans l'œuvre de Jean Genet*, thèse de doctorat, Paris IV, 1989.

- FREDETTE Nathalie, *Figures baroques de Jean Genet*, Montréal, Saint-Denis, éd. Presses Universitaire de Vincennes, coll. « Co Editions », 2001.
- HUBERT Marie-Claude, *L'Esthétique de Jean Genet*, Paris, éd. Sedes, coll. « Esthétique », 1997.
- KHELIL Hédi, *Figures de l'altérité dans le théâtre de Jean Genet*, Paris, éd. L'Harmattan, 2002.
- MORALY Jean Bernard, *Le Maître fou : Genet, théoricien du théâtre, 1950-1967*, Saint-Genouph, éd. Nizet, 2009.
- SARTRE Jean-Paul, *Saint Genet : comédien et martyr*, Paris, éd. Gallimard, 1952.

Ouvrage collectif :

- *Les Nègres au port de la lune, Genet et les différences*, DORT Bernard, FICHTE Hubert (dir.), éd. C.D.N. Bordeaux et éd. La Différence, coll. « Essais », 1988.

Articles :

- BOLOUKI Mahtab, « La lumière dans la perspective dramatique de Jean Genet », in *Plume*, première année, numéro 1, printemps-été 2005, publiée en été 2006, p. 26-38. Article disponible en ligne: http://www.sid.ir/en/VEWSSID/J_pdf/110120050102.pdf.
- COQUELIN Jean-Yves, « Le Hors-champ artificiel ou le Golgotha du spectateur, *les Nègres* », in *Europe*, Revue littéraire mensuelle : « Jean Genet », août-septembre 1996, p. 127-128.
- COURNOT Michel, « Deux Heures en fausse Afrique avec Bernard Sobel », in *Le Monde*, 12.10.97.
- ESKIN Stanley, « Theatricality in the avant-garde drama : a reconsideration of a theme in the light of *The Balcony* and *The Connection* », in *Modern Drama*, 1964, 7, p. 213-222.
- ESSETE Bouchta, « Le Jeu et le Rituel dans *Les Nègres* de J. Genet. », article disponible en ligne : www.e-litterature.net/publier2/spip/spip.php?article204
- GAILLARD Pol, « *Les Bonnes* », in *Les Lettres françaises*, 2 mai 1947, p. 9.
- GENÇ Hanife Nalan, « Le Monde illusoire dans *Les Bonnes* de Jean Genet », p. 95-107, article disponible en ligne : www.edebiyatdergisi.hacettepe.edu.tr/2000171HanifeNalanGenc.pdf
- GENET Jean, « Comment jouer *Le Balcon* », in *Œuvres complètes IV*, Paris, éd. Gallimard, 1953, p. 257-260.
- ———, *Lettres à Roger Blin*, in *Œuvres Complètes*, tome IV, Paris, éd. Gallimard, 1968.

- GOLDMANN Lucien, « Le Théâtre de Genet / Essais d'études sociologiques », in *Cahiers de la compagnie Madeleine Renaud - Jean-Louis Barrault*, n° 57, novembre 1966, p. 90-125 ; repris in *Structures mentales et création culturelle* avec « Micro-structures dans les vingt-cinq premières répliques des *Nègres* de Jean Genet », Paris, éd. Anthropos, 1970, coll. « 10-18 », p. 267-325 et p. 341-367.
- HOTTE Véronique, « Jean Genet, une écriture théâtrale et poétique qui se nourrit de la pensée de la mort », in *La Terrasse*, n°8, janvier 2007, p. 23-28.
- LA BARDONNIE Mathilda, « Trop tendres "*Nègres*" », in *Libération*, 16.10.97.
- MAC GAY Auley, « The Problem of identity. Theme, form and theatrical Method in *Les Nègres*, *Kaspar* and *Old Times* », in *Southern Review*, vol. VIII, 1975, p. 51-65.
- MAROWITZ Charles, « *Notes on the Theatre of Cruelty* », in *TDR*, vol.11, no.2, 1966, p. 156.
- MELCHER Édith, « The Pirandellism of Jean Genet », in *The French Review*, vol. 36, n°1, 1962, p. 32-36.
- MENAGER Serge-Dominique, « Un Cercueil pour scène, mortel théâtre de Jean Genet », in *RHT*, 1994-1, p. 7-16.
- ———, « Vertige : du sentiment de l'altitude comme principe fondateur du théâtre de Genet », in *RHT*, vol ; 48, n°4, 1996, p. 447-454.
- PETIT Jacques, « Structures dramatiques dans *Le Balcon* et *Les Nègres* de Genet. », in *L'Onirisme et l'Insolite dans le théâtre français contemporain*, Vernois Paul (dir.), Paris, éd. Klincksieck, 1974, p. 231-242.
- RICHARD Charles Webb, « Ritual, theatre and Jean Genet's *The Blacks* », in *Theatre Journal*, vol. 31, No. 4, décembre 1979, p. 443-459.
- VASSEUR Yves, « Les Objets dans *Les Bonnes* », in *Obliques*, 3^{ème} trimestre, 1989, p. 11-19.
- VERDEIL Jean, « Double et Dédoublément dans le théâtre de Jean Genet », in *Doubles et dédoublement en littérature*, PÉROUSE Gabriel-A. (dir.), Saint-Etienne, éd. Université de Saint-Etienne, 1995, p. 219-226.
- *Arts*, n°617, 1^{er} mai 1957.
- *Les Nouvelles littéraires*, 2 avril 1970.

Sur Jean Giraudoux

Ouvrage :

- ROBICHEZ Jacques, *Le Théâtre de Giraudoux*, Paris, éd. Sedes, 1976.

Articles :

- GAUVIN Lise, « Le Théâtre dans le théâtre, ou le Spectacle sans illusion », in *Cahiers Jean Giraudoux*, n°2-3, 1973-1974, p. 71-76.
- —————, « De L'Impromptu ou des Enjeux d'une poétique », in *Études françaises*, vol. 16, n°3-4, 1980, p. 105-118.
- *Journal*, 23 mai 1937.

Sur Eugène Ionesco

Ouvrages :

- ARNAUD Brigitte, *Eugène Ionesco l'absurde*, Paris, éd. Alias etc, coll. « Le génie de », 2002.
- BEYEN Roland, *Ionesco ou le Sens de la contradiction*, Tournai, éd. La Renaissance du Livre, coll. « Paroles d'aube », Série conférences des Midis de la poésie, 2001.
- BONNEFOY Claude, *Entretiens avec Eugène Ionesco*, Paris, éd. Belfond, 1966.
- DONNARD Jean-Hervé, *Ionesco dramaturge ou l'Artisan et le Démon*, Paris, éd. Minard, coll. « Situation », 1966.
- IONESCO Eugène, *Notes et Contre-notes*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Pratique du théâtre », 1962 ; rééd. Paris, éd. Gallimard, coll. « Idées », 1966.
- —————, *Journal en miettes*, Paris, éd. Mercure de France, 1967.
- IONESCO Marie-France, *Portrait de l'écrivain dans le siècle Eugène Ionesco 1909-1994*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Arcades », 2004.
- VERNOS Paul, *La Dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, Paris, éd. Klincksieck, 1972 ; rééd. 1991.

Articles :

- FIRMO Catarina, « Jouer l'invisible dans la scène tragicomique des *Chaises* ; enjeux esthétiques et voies dramaturgiques », in *Lire, jouer Ionesco : Colloque de Cerisy [13-20 août 2009]*, DODILLE Norbert et IONESCO Marie-France (dir.), Besançon, éd. Les Solitaires intempestifs, 2010, p. 421-439.
- GUÉRIN Jeanyves, « Maîtres, docteurs, orateurs : figures d'intellectuels dans le théâtre d'Eugène Ionesco », in *Lire, jouer Ionesco : Colloque de Cerisy [13-20 août 2009]*, DODILLE Norbert et IONESCO Marie-France (dir.), Besançon, éd. Les Solitaires intempestifs, 2010, p. 313-336.

- HOFFERT Yannick, « De la dimension chorégraphique du théâtre de Ionesco », in *Lire, jouer Ionesco : Colloque de Cerisy [13-20 août 2009]*, DODILLE Norbert et IONESCO Marie-France (dir.), Besançon, éd. Les Solitaires intempestifs, 2010, p. 271-292.
- IONESCO Eugène, « Tous dans le même sac », *Le Monde*, 3 février 1972 ; entretien reproduit dans *Antidotes*, Paris, éd. Gallimard, 1977, p. 138-140.
- —————, « Contre les metteurs en scène censeurs », *Le Figaro-Magazine*, 10 février 1979.
- LIOURE Michel, « La Prolifération dans le théâtre d'Eugène Ionesco », in *L'Onirisme et l'Insolite dans le théâtre français contemporain*, VERNOS Paul (dir.), Paris, éd. Klincksieck, 1974, p. 135-157.

Ouvrage collectif :

- *Dictionnaire Eugène Ionesco*, GUÉRIN Jeanyves (dir.), Paris, éd. Honoré Champion, 2012.
- *Ionesco, situation et perspectives*, IONESCO Marie-France et VERNOS Paul (dir.), *Colloque de Cerisy*, Paris, éd. Pierre Belfond, 1980.
- *Lire, jouer Ionesco : Colloque de Cerisy [13-20 août 2009]*, DODILLE Norbert et IONESCO Marie-France (dir.), Besançon, éd. Les Solitaires intempestifs, 2010.

Sur Maurice Maeterlinck

Ouvrages :

- DESSONS Gérard, *Maeterlinck, le théâtre du poème*, Paris, éd. Laurence Teper, 2005.
- GORCEIX Paul, *Maurice Maeterlinck et le Drame statique*, Paris, éd. Eurédit, coll. « Théâtre du monde entier », 2005.
- GORCEIX Paul, *Maeterlinck, l'arpenteur de l'invisible*, Bruxelles, éd. Le Cri : Académie royale de langue et de littérature françaises, coll. « Histoire littéraire », 2005.
- LAOUREUX Denis, *Maurice Maeterlinck et la Dramaturgie de l'image : les arts et les lettres dans le symbolisme en Belgique*, cahier 10, Brasschaat, éd. Pandora, 2008.
- POSTIC Marcel, *Maeterlinck et le Symbolisme*, Paris, éd. Nizet, 1970.

Articles :

- ALEXANDRE-BERGUES Pascale, Présentation de *L'intruse et l'intérieur* de Maurice Maeterlinck, Genève, éd. Slatkine, coll. « Théâtre », 2005.

- CHAPERON Danielle, « La Vie de l'espace métagéométrie et "métathéâtre" chez Maurice Maeterlinck », in *Études de lettres*, n°1-2, 2000, p. 193-208.
- HURET Jules, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, éd. Charpentier, 1891.

Sur Jacques Prévert

Ouvrage :

- TORRES MONREAL Francisco, *J. Prévert/ Teatro de denuncia y de documento*, Murcia, ed. 23-27, coll. « Cuadernos de la Catedra de Teatro de la Universidad de Murcia », 1978.

I. SUR LES ŒUVRES THÉÂTRALES DES AUTEURS ESPAGNOLS

Siècle d'Or

Sur Calderón

Ouvrages :

- BRYANS John., *Calderón de la Barca : imagery, rhetoric and drama*, Londres, ed. Támesis, 1977.
- CASCARDI Anthony J., *The Limits of illusion : a critical study of Calderón*, Cambridge, ed. Cambridge University Press, 1984.
- PARKER Alexander, *The Allegorical Drama of Calderón: an introduction to the Autos sacramentales*, Oxford, ed. Dolphin Book, 1943.
- PAVESIO Monica, *Calderón en Francia : ispanismo ed italianismo nel teatro francese del XVII secole*, Alessandria, ed. Edizioni dell'Orso, 2000.
- SAUVAGE Micheline, *Calderón, dramaturge*, Paris, éd. L'Arche, 1959.
- SOUILLER Didier, *Calderón de la Barca et Le Grand Théâtre du monde*, Paris, éd. PUF, 1992.
- SOUILLER Didier, *La Dialectique de l'ordre et de l'anarchie dans les œuvres de Shakespeare et Calderón*, Berne, Francfort, New York, éd. P. Lang, 1985.

Articles :

- ALCOBA Laura, « Le Grand Théâtre du monde, prolongements, extensions et limites d'un topos littéraire », in *Lectures de Calderón*, SAEZ Ricardo (dir.), Rennes, éd. Presses Universitaires de Rennes, 1999, p. 127-147.

- CIORANESCU Alexandre, « Calderón y el Teatro clásico francés », in *Estudios de literatura española comparada*, Tenerife, ed. Universidad de La Laguna, Secretariado de publicaciones, 1954, p.137-195.
- FISCHER Susan L., « The art of Role- Change un Calderonian Drama », in *BCom*, 27, 1975, p. 73-79.
- LACOSTA Francisco C., « Los Autos sacramentales de Calderón », in *Archivo Hispalense*, XIII, Sevilla , 1965, p. 2-24.
- LE MARC'HADOUR Rémi, « Vertus théologiques et Péchés capitaux, le « jeu de rôle » du *Grand Théâtre du monde* », in *Lectures de Calderón*, SAEZ Ricardo (dir.), Rennes, éd. Presses Universitaires de Rennes, p. 227-255.

Sur Cervantès

Ouvrage :

- CANAVAGGIO Jean, *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*. Paris, éd. PUF, 1977.

Ouvrage collectif :

- *El teatro de Miguel de Cervantès ante el IV Centenario*, *Theatralia V*, MAESTRO Jesús G. (dir.), Pontevedra, ed. Mirabel Editorial, 2003.

Articles :

- BORGES Jorge Luis, *Enquêtes suivi de Entretiens*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Folio essai », 1967.
- CANAVAGGIO Jean « Variations cervantines sur le thème du théâtre au théâtre », in *RSH*, XXXVII, 1972, p.53-68.
- CANAVAGGIO Jean, « L'atelier de Cervantès », article disponible en ligne : http://archive.wikiwix.com/cache/?url=http://bib.cervantesvirtual.com/bib_autor/Cervantes/biografia_10.shtml&title=lire%20en%20ligne
- CHEVALLIER Maxime, « El Embuste del llovista (Cervantès, *El Retablo de las Maravillas*) », in *Bulletin Hispanique*, LXVIII, janvier-juin 1976, p. 117-121.
- LERNER Isaias, « Notas para el *Entremès del Retablo de las Maravillas*: Fuente y recreación », in *Estudios de literatura española ofrecidos a Marcos*, MORINIGO A. (dir.), Madrid, ed. Insula, 1971, p. 37-55.
- RODRÍGUEZ CUADROS Évangeline, « La vida es sueño : obra paradigmática », article disponible en ligne : http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib_autor/Calderon/vidasueno.shtml

- ZIMIC Stanislas, « Miguel de Cervantès, *Los Baños de Argel. Pedro de Urdemalas* by Jean Canavaggio », in *Hispanic Review*, vol.63, n°3, (Summer 1995), p.456-458.

Sur Tirso de Molina

Ouvrage :

- MAUREL Serge, *L'Univers dramatique de Tirso de Molina / Serge Maurel*, Poitiers, éd. Publications de l'Université, 1971.

Ouvrage collectif :

- *Tirso de Molina : del Siglo de Oro al Siglo XX : actas del coloquio internacional*, Pamplona, Universidad de Navarra, 15-17 de Diciembre 1994 , Madrid, ed. Luis Vázquez Fernández, 1995.

Sur Lope de Vega

Ouvrages :

- Se reporter aux ouvrages sur *Le Véritable Saint Genest* de Rotrou.

Articles :

- CANNING Elaine, « *Lo Fingido Verdadero* as metaplay », in *Lope de Vega's comedias de tema religioso. Re-creations and re-presentations*, Woodbridge, ed. Tamesis, 2004, p 95-127.
- FISCHER Susan L., « Lope's *Lo Fingido Verdadero* and the dramatization of the theatrical experience », in *Revista hispanica Moderna*, 39, 1976-1977, p. 156-166.
- GOMEZ Jesús, « Alusiones metateatrales en las comedias de Lope de Vega », in *Boletín de la Real Academia Española (BRAE)*, May-August, 79 (277), 1999, p. 221-247.
- HALL Gaston, « Illusion et Vérité dans deux pièces de Lope de Vega : *La Fiction vraie et Le Chien du jardinier* », in *Vérité et illusion dans le théâtre au temps de la Renaissance*, JONES-DAVIES Marie-Thérèse (dir.), Paris, éd. Touzot, 1983, p. 41-53.
- MEJIA Pascua Manuel, « Las acotaciones en *Lo Fingido Verdadero* de Lope de Vega », article disponible en ligne : <http://parnaseo.uv.es/Ars/Estudios/M. Pascua.pdf>
- MENENDEZ PELAYO Marcelino, « *Lo Fingido Verdadero* », in *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Santander, t. I, 1949, p 264-283.

- PEDRAZA Jiménez Felipe , « Algunos Mecanismos y Razones de la rescritura en Lope de Vega », article disponible en ligne : http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/074/074_111.pdf.

Vingtième siècle

Sur Rafael Alberti

Ouvrages :

- HERMANS Hub, *El Teatro político de Rafael Alberti*, Salamanca, éd. Universidad de Salamanca, 1989.
- NEBRERA TORRES Gregorio, *El Teatro de Rafael Alberti*, Madrid, éd. Sociedad general española de librería, coll. « Temas », 1982.

Sur Federico García Lorca

Ouvrages :

- LEIBENSON Claude, *Federico García Lorca, images de feu, images de sang*, Paris, éd. L'Harmattan, 2006.
- MARTIN Eutimio, *Le Théâtre impossible de Federico García Lorca*, Paris, éd. Ellipses Marketing, 1988.
- MARTINEZ Nadal Rafael, *Lorca's The Public*, London, éd. Calder & Boyars, 1976.
- ROBLES Emmanuel, *Federico García Lorca*, Pézénas, éd. Domens, 1998.
- VITALE Rosanna, *El Metateatro en la obra de Federico García Lorca*, Madrid, éd. Pliegos, 1991.

Ouvrages collectifs :

- *Federico García Lorca, clásico moderno (1898-1998)*, SORIA OLMEDO Andrés, SÁNCHEZ MONTES María José, VARO ZAFRA Juan (dir.), congreso internacional, Granada, éd. Disputacion de granada, 2000.
- *La Verdad de las máscaras, teatro y vanguardia en Federico García Lorca*, CHICHARRO Antonio et SANCHEZ TRIGUEROS Antonio (dir.), Montpellier, éd. Centre d'études et de recherches sociocritiques, 1999.

Articles :

- ANDERSON Andrew A., « Un Dificilísimo Juego poético : Theme and Symbol in Lorca's *El Público* », in *Romance Quarterly*, 39-3, 1992, p. 331-346.
- BAULET Nicolas, « Un Nouveau Théâtre pour l'Espagne, l'impossible Federico García Lorca », in *RHT*, 2005-2, p.177-182 et notes 205-206.
- BELAMICH André, « *El Público y la casa de Bernarda Alba*, polos opuestos de la dramaturgia lorquiana », in *La casa de Bernarda Alba y el teatro de Federico García Lorca*, de DOMENECH Ricardo, Madrid, ed. Catédra, 1985, p. 77-92.
- CHABAS Juan, « Federico García Lorca et la Tragédie », in *O.C*, Madrid, ed. Luz, 1934, p.866.
- GODARD Colette, « Sous le sable bleu », in *Le Monde*, 07.10.88.
- LAVELLI Jorge, discours dans un communiqué de presse du Théâtre de la Colline à l'occasion de l'ouverture de la saison avec Lorca, Paris, avril 1988.
- LAZZARINI-DOSSIN Muriel, « Violence et Tragique dans le théâtre de Federico García Lorca. Une autre lecture du tableau final d'*El Público* », in *La Violence : représentations et ritualisations*, Paris / Budapest / Torino, éd. L'Harmattan, 2002, p. 225-237.
- MACABRU Pierre, « Une leçon », in *Le Figaro*, 12.04.88.
- MARK Allinson, « Una comedia sin público : Metatheatre, action, and reaction in Lorca's *Comedia sin título* », in *Modern Language Review*, vol. 95, n°4, Octobre, 2000, p. 1027-1037.
- MENARINI Piero, « Federico y los Títeres: cronología y dos documentos », in *Boletín de la Fundación F. G. Lorca*, Madrid, ano III, n°5, junio 178, p. 103-128.
- WILLIAM Oliver I., « Lorca: The Puppets and the Artist », in *Tulane Drama review*, VIII, n°2, Winter 1962, p. 76-95.

Sur Ramón María del Valle-Inclán

Ouvrages :

- AZNAR SOLER Manuel, *Valle-Inclán, Rivas Cherif y la Renovación teatral española : 1907-1936*, Barcelona, ed. Cop d'Idées / Taller de investigaciones valleinclanianas, 1992.
- DOUGHERTY Dru, *Un Valle-Inclán olvidado*, Madrid, ed. Fundamentos, 1983.
- ROGERIO SÁNCHEZ José, *El Teatro poético. Valle-Inclán ; Marquina. Estudio crítico*, Madrid, ed. Sucesores de Hernando, 1914.

Ouvrage collectif :

- *Genio y Virtuosismo de Valle Inclán*, GABRIELE John P. (dir.), Madrid, ed. Orígenes, 1987.

Articles :

- PEREZ MINIK Domingo, « Valle Inclán o la Restauración del Bululú », in *Debates sobre el teatro español contemporáneo*, Santa Cruz de Tenerife, ed. Goya, 1943, p 121-140.
- SITO ALBA Manuel, « La Teatralidad vital de Valle Inclán y su Proyección en *El Tablado de marionetas* », in *Revista de Estudios Hispánicos* (Rio Piedras, PR), XV, 1989, p. 101-116.

J. SUR LES AUTEURS DRAMATIQUES CUBAINS, LATINO-AMÉRICAINS ET LEURS ŒUVRES**Sur Griselda Gambaro*****Ouvrage :***

- URDICIAN Stéphanie, *Le Théâtre de Griselda Gambaro*, Paris, éd. Indigo, 2009.

Article :

- SURÉDA-CAGLIANI Sylvie, « Griselda Gambaro, la voix d'une mémoire au théâtre », in *Amerika, La Mémoire et ses représentations esthétiques en Amérique latine*, n°3, 2010, article disponible en ligne : <http://amerika.revues.org/1535/2>

Sur Matías Montes Huidobro***Ouvrage :***

- FALCON PARADI Arístides, *La Crueldad en el teatro de Matías Montes Huidobro*, Colorado, ed. Society of spanish and spanish-american studies, 2006.

Ouvrage collectif :

- *Matías Montes Huidobro : su obsesión por la escritura*, GONZALES MONTES HUIDOBRO Yara (dir.), Miami, ed. Universal, coll. « Polymita », 2007.

Articles :

- CABALLERO Carolina, « Matías Montes Huidobro's *Su Cara mitad* and José Triana's *La Fiesta* : Exilic Performance and the Ghosts of Memory », in *The performance of exile in selected plays by Matías Montes Huidobro, José Triana, Pedro Monge Rafuls, and Alina Troyano*, thèse inédite soutenue à l'Université de North Carolina, Romance Languages, en 2004, p. 46-96.
- ESCARPANTER José A., « *Funeral en Teruel* y el concepto de la hispanidad », in HUIDOBRO MONTES Matías, *Funeral en Teruel*, op.cit., p. 11-14.
- FALCON PARADI Arístedes, « Matías Montes Huidobro : el dramaturgo en el exilio », entrevista in *Gestos* 10.20 1995, p. 135-139.
- HUIDOBRO MONTES Matías, « Entorno de *Los Acosados*(primera parte) », article disponible en ligne
Entorno%20de%20C2%ABLos%20Acosados%C2%BB%20(Primera%20Parte)
- REYROLLE Séverine, « Entrevista a Matías Montes Huidobro » pour *Hogueras, Revista Internacional de Estudios Hispánicos*. Disponible en ligne sur le site de la revue : <http://revistahogueras.com/ediciones/1.1/Entrevista%20a%20Matias%20Montes%20Huidobro.html>

Sur Virgilio Piñera

Ouvrages :

- AGUILU DE MURPHY Raquel, *Los Textos dramáticos de Virgilio Piñera y el teatro del absurdo*, Madrid, ed. Pliegos, 1989.
- ANDERSON Thomas F., *Everything in its Place. The Life and works of Virgilio Piñera*, Lewisburg, ed. Bucknelle University Press, 2006.
- PIÑERA Virgilio, *Poesía y Crítica, Virgilio Piñera*, México, ed. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.

Ouvrage collectif :

- *En Torno a la obra de Virgilio Piñera*, CLÉMENT Jean-Pierre y MORENO Fernando (dir.), Poitiers, éd. Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers, 2007.

Articles :

- CASTILLO PEREZ Lazaro E., « Dos Viejos pánicos », in *Artesanías Literarias*, 07/2007.
- GACIO SUAREZ Roberto, « Teatro de la luna, su poética y Virgilio Piñera », in *Indagación*, Revista semestrial, n°14-15, diciembre 2006- Junio 2007, p. 3-11.

- GILGEN Read, « Virgilio Piñera and the Short Story of the absurd », in *Hispania*, vol.63, No. 2, May, 1980, p. 342-347.
- HALEY O'NEIL, « Insularismo, Negrismo and the Revision of Cubanidad in the Virgilio Piñera's *La isla en peso* », in *Divergencias*, Santa Barbara, ed. University of California, vol.5, n°1, 2007, p. 25-36.
- JEREZ-FARRAN Carlos, « Un análisis diferenciador del teatro de Virgilio Piñera : el teatro satírico burlesco y el teatro absurdista », in *Hispania*, Spring 1989, p. 59-71.
- KOCH Dolores, « Virgilio Piñera y el Neo-barroco », in *Hispanamérica XIII*, 37 abril de 1984 p. 81-86.
- LEAL Riñe, « Virgilio Piñera o el Teatro como ejercicio mental », in *La Gaceta de Cuba*, 5 de abril de 1964 / Año III / N°34, p 2-3.
- —————, « Piñera-Genet : la transgresión del espejo », in *The Latin American Theatre Review*, conjunto 87, julio-septiembre, 1991, p. 42-44.
- REYROLLE Séverine, « Virgilio Piñera y el teatro del espejo francés », in *Celebrando a Virgilio Piñera*, Tomo II, Matías Montes Huidobro, Yara González Montes, (dir.), ed. Plaza editorial, 2013, p. 181-192.
- ROSENBERG J. Fernando, « Literaturas indigentes y Placeres bajos. Felisberto Hernández, Virgilio Piñera, Juan Rodolfo Wilcock », in *Hispanic*, vol.72, n°1, Winter 2004, p. 193-194.
- « Dos Viejos pánicos en Colombia », in *Conjunto*, III, n°7, Cuba, 1968, p 69.

Sur José Triana

Ouvrages :

- DE LA CAMPA Roman V., *José Triana : ritualización de la sociedad cubana*, Madrid, ed. Catédra, coll. « Institute for the study of ideologies and literature », 1979.
- NIGRO Kirsten F., *Palabras más que comunes, ensayos sobre el teatro de José Triana*, Colorado, ed. Society of spanish and spanish american studies, 1994.
- SHOAF Kristin E., *La Evolución ideológica del teatro de José Triana. Una contextualización de la identidad nacional cubana*, Boston, ed. University press of America, 2002.

Articles :

- DAUSTER Franck, « The Game of Chance : The Theatre of José Triana », in *Latin American Theatre Review*, III, n°1, Fall 1969, p. 3-8.

- ESTORINO Abelardo. « Destruir los fantasmas, los mitos de las relaciones familiares », in *Conjunto*, II, n°4, agosto-septiembre 1967, p. 6-14.
- FLORES MARTÍNEZ Dianik, « José Triana : pasado vs. presente », article disponible en ligne : http://www.lajiribilla.cubaweb.cu/2001/n21_septiembre/628_21.html
- GONZALES FREIRE Natividad, « Del asesinato como un juego », in *Granma*, 29 de noviembre, 1966.
- LIMA Robert, « José Triana and The Tragic Mode : Three plays » in *Neophilologus*, Vol 88, N°4, October 2004, p. 559-568.
- MIRANDA Julio, « José Triana o el Conflicto », in *Cuadernos hispanoamericanos*, n°230, febrero 1969, p. 439-444.
- MURCH, Anne C., « Genet-Triana-Kopit: Ritual as “Danse Macabre” », in *Modern Drama*, XV, n° 4 mars 1973, p. 369-381.
- NIGRO Kirsten F., « *La Noche de los asesinos* : Playscript and Stage Enactment », in *Latin American Theatre Review*, vol. 11, n°1. Fall 1977, p. 45-57.
- NIKOULTSOS Konstantinos, Introduction à l'ouvrage *Reception of Greek and Roman Drama in Latin America*, in *Romance Quarterly* 59.1, 2012, p. 1-5.
- —————, « Seneca in Cuba: Gender, Race, and the Revolution in José Triana's *Medea en el espejo* » in *Reception of Greek and Roman Drama in Latin America*, in *Romance Quarterly* 59.1, 2012, p. 19-35
- —————, « Cubanizing Greek Drama : José Triana's *Medea* in the Mirror (1960) », in *Oxford Handbook of Greek Drama in the Americas*, Oxford, ed. Oxford University Press, 2014. (en cours de publication).
- VILLEGAS Juan, « En busca de una imagen. Ensayos críticos sobre Griselda Gámbaro y José Triana by Diana Taylor », in *Hispania*, vol. 74, n°4, Décembre 1991, p. 900-901.

Sur Egon Wolff

Ouvrages :

- BRAVO-ELIZONDO Pedro, *La Dramaturgia de Egon Wolff*, Santiago, ed. Nacimiento, 1978.

Articles :

- BRAVO-ELIZONDO Pedro, « *Los Invasores : la amenaza* », in *El teatro hispanoamericano de crítica social*, Madrid, ed. Playor, coll. « Nova Scholar », 1975, p. 129-141.

- DAUSTER Franck, « El Teatro de Egon Wolff : los ritos del terror », in *Teatro: revista de estudios teatrales*, N°2, 1992, p. 129-146, article disponible en ligne : [dspace.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/4459/El Teatro de Egon Wolff. Los Ritos del Terror.pdf;jsessionid=20D0FC39319842FE9257FA7B16654055?sequence=1](https://dspace.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/4459/El%20Teatro%20de%20Egon%20Wolff.%20Los%20Ritos%20del%20Terror.pdf;jsessionid=20D0FC39319842FE9257FA7B16654055?sequence=1)
- LYDAY Léon F., « Egon Wolff » in *Nueve dramaturgos hispanoamericanos : antología del teatro del siglo XX*. Tomo II, DAUSTER Franck, LYDAY Leon F., WOODYARD George, (dir) Ottawa, ed. Girol Books, coll. « Telón », 1998, p. 141-203.
- —————, « Egon Wolff's *Los Invasores* : A Play Within a Dream », in *Latin American Theatre Review*, Fall, 1972, p. 19-26. Disponible en ligne : <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/download/140/115>
- PINA Juan Andrés, « El retorno de Egon Wolff », in *Latin American Theatre Review*, Spring, 1981, p.61-64.

Ouvrage collectif :

- *Resistencia y poder : teatro en Chile*, ADLER Heidrun, WOODYARD George (dir) Madrid, Frankfurt, éd. Iberomaricana, Vervuert, 2000.

K. SUR UN AUTEUR CUBANO-FRANÇAIS ET SES ŒUVRES

Sur Édouardo Manet

Ouvrage :

- ZATLIN Phyllis, *The Novels and plays of Édouardo Manet, an adventure in multiculturalism*, University Park, ed. The Pennsylvania State University Press, 2000.

Articles :

- BENMUSSA Simone, « Entretien avec Édouardo Manet et Roger Blin », in *L'Avant scène* n°431, août 1969, p. 6-7.
- LEBLANC Alain, « Édouardo Manet et Roger Blin : *Lady strass* après *Les Nonnes* », in *Le Quotidien de Paris*, 17-3-1977.
- REYROLLE Séverine, « Entretien avec Édouardo Manet », inédite.
- TONELLI Franco, « Manet Édouardo *Les Nonnes* », in *The French Review*, vol. 45, n°2, Décembre 1971, p. 477-478.
- ZATLIN Phyllis, « Manet Édouardo, *Eux ou la Prise de pouvoir* », in *the French Review*, vol 46, n°1, octobre 1972, p. 222-223.

- ZATLIN Phyllis, « Nuns in Drag? Édouardo Manet's cross-gender casting of "Les Nonnes" », in *TDR* (1988), vol. 36, n°4, Winter 1992, p. 106-120.
- —————, « Édouardo Manet, hispanic playwright in french clothing? », in *Modern Languages Studies*, vol. 22, n°1, p. 80-87.
- —————, « Politics as metatheatre : a cuban-french view of Latin America », in *Latin American Theatre Review*, vol. 23, n°2, Spring 1990, p. 13-19.

L. ÉTUDES SUR LA MISE EN SCÈNE

Sur la mise en scène au Siècle d'Or et au Grand Siècle

Ouvrages :

- ARRONIZ Othón, *Teatros y Escenarios en el Siglo de Oro*, Madrid, éd. Gredos, 1977.
- CELLER Ludovic, *Les Décors, les costumes et la mise en scène au XVII^e siècle*, Paris, éd. Liepmannssohn et Dufour, 1869.
- DEIERKAUF-HOLSBOER Sophia Wilma, *L'Histoire de la mise en scène dans le théâtre français à Paris de 1600 à 1673*, Paris, éd. Nizet, 1960.
- —————, *L'Histoire de la mise en scène dans le théâtre français de 1600 à 1657*, Genève, éd. Droz, MCMXXXIII, réimpression de l'édition de Paris, 1933.
- JULLIEN Adolphe, *Les Spectateurs sur le théâtre*, Paris, éd. A. Détaille, 1875.
- LANCASTER Henry Carrington, *Le Mémoire de Mahelot, Laurent, et d'autres décorateurs de l'Hôtel de Bourgogne*, Paris, éd. Champion, 1920 ; rééd. PASQUIER Pierre (dir.), 2005.
- SALAZAR Antonio Martínez, *Colección de memorias y noticias del gobierno general*, Madrid, éd. Antonio Sanz, 1764.
- SIGURET Françoise, *L'œil surpris : perception et représentation dans la première moitié du XVII^e siècle*, Paris, éd. Klincksieck, 1993.
- SURGERS Anne, *Scénographies du théâtre occidental*, Paris, éd. Nathan, 2000 ; rééd. Paris, éd. Armand Colin, 2007.
- TRALAGE Jean-Nicolas, *Notes et Documents sur l'histoire des théâtres de Paris*, éd. Jacob, Paris, 1880.

Ouvrages collectifs :

- *Dans L'Atelier des Menus-Plaisirs du roi : spectacles, fêtes et cérémonies aux XVII^e et XVIII^e siècles*, catalogue d'exposition établi par LA GORCE Jérôme et JUGIE Pierre, Paris, éd. Archives Nationales, 2011.
- *Fuentes para la historia del teatro en España, III. Teatros y comedias en Madrid : 1600-1650. Estudio y documentos*, VAREY J. E. y SHERGOLD N. D., Londres, éd. Tamesis, 1971.
- *Los Corrales de comedias y los hospitales de Madrid : 1574-1615. Estudios y documentos*, DAVIS Charles et VAREY Davis, Madrid, éd. Tamesis Books, 1997.
- *Viaje de Cosme de Medicis por España y Portugal (1668-1669)*, SANCHEZ RIVERO Angel y MARIUTTI Angela in Madrid, éd. Suc de Rivadeneyra, 1933.

Articles :

- BAPST Germain, « La décoration théâtrale à la cour de Louis XIV », in *Gazette des Beaux-Arts*, 1892, t. I. p. 484-495.
- KELLER Luzius, « Les Lieux de la passion : décor scénique et mise en abyme dans le théâtre baroque », in *Colloquium Helveticum, Cahiers Suisses de Littérature Comparée*, n°15, 1992, p. 5-11.
- MÉLÈSE Pierre, « Les Conditions matérielles du théâtre à Paris sous Louis XIV », in *XVII^e Siècle*, XXXIX, 1958, p. 104-124.
- VANUXEM Jacques, « Le Décor de théâtre sous Louis XIV », in *XVII^e Siècle*, XXXIX, 1958, p. 119-217.

Article collectif :

- « Problem in the Staging of *autos sacramentales* en Madrid, 1647-1648 », SHERGOLD Norman David et VAREY John Earl, in *HR*, 32, 1964, p. 12-35.

Sur la mise en scène au vingtième siècle

Ouvrages :

- BABLET Denis, *La Mise en scène contemporaine, 1887-1914*, tome I, Bruxelles, éd. La Renaissance du livre, 1968.
- BANU Georges, *La Scène surveillée*, Arles, éd. Actes Sud, coll. « Le temps du théâtre », 2006.
- BROOK Peter, *L'Espace vide. Écrits sur le théâtre*, Paris, éd. Seuil, 1977.

- COPEAU Jacques, *Les Registres du Vieux-Colombier 1*, Paris, éd. Gallimard, 1979.
- —————, *Les Registres du Vieux-Colombier 4*, Paris, éd. Gallimard, 1984.
- DORT Bernard, « *Le Jeu du Théâtre* ». *Le spectateur en dialogue*, Paris, éd. POL, 1995.
- —————, *Théâtre en jeu. Essais de critique 1970-1978*, Paris, éd. du Seuil, 1979.
- DULLIN Charles, *Souvenirs et Notes de travail d'un acteur*, Paris, éd. O. Lieutier, 1946.
- GAULME Jacques, *Architectures scénographiques et décors de théâtre*, Paris, éd. Magnard, 1985.
- HEED Sven Ake, *Roger Blin : metteur en scène de l'avant-garde, 1949-1959*, Saulxure, éd. Circé, 1996.
- JOUVET Louis, *Témoignages sur le théâtre*, Paris, éd. Flammarion, 1952.
- LÉGER Fernand, *Fonctions de la peinture*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Folio Essais », 1997.
- LISTA Giovanni, *La Scène moderne : encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle : ballet, danse, happening, opéra, performance, scénographie, théâtre, théâtre d'artiste*, Paris, éd. Carré, Arles, éd. Actes Sud, 1997.
- PAULY Danièle, *La rénovation scénique en France : théâtre années 20*, Paris, éd. Norma, 1995.
- PAVIS Patrice, *L'Analyse des spectacles : théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*, Paris, éd. Armand Colin, Nathan, 1996.
- —————, *Vers une théorie de la pratique théâtrale : voix et images de la scène*, Villeneuve d'Ascq, éd. Presses universitaires du Septentrion, 2000.
- —————, *La Mise en scène contemporaine : origines, tendances, perspectives*, Paris, éd. Armand Colin, 2010.
- PLANA Muriel, *Roman, théâtre, cinéma : adaptations, hybridations et dialogues des arts*. Rosny-sous-Bois, éd. Bréal, 2004.
- PROST Brigitte, *Le répertoire classique sur la scène contemporaine : les jeux de l'écart*, Rennes, éd. Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le spectaculaire », 2010.
- RÉGY Claude, *Espaces perdus*, Paris, éd. Plon, 1991.
- —————, *L'Ordre des morts*, Besançon, éd. Les Solitaires intempestifs, 1999.
- VAREY John Earl, *Cosmovisión y Escenografía : el teatro español en el Siglo de oro*, Madrid, ed. Castalia, 1987.

Ouvrages collectifs :

- *Le Cartel : Juvet, Dullin, Baty, Pitoëff*, catalogue d'exposition établi par CHRISTOUT Marie-Françoise (dir.), Paris, éd. Bibliothèque nationale, 1987.
- *Les Cités du théâtre d'art : de Stanislavski à Strehler*, BANU Georges (dir.), Paris, éd. Théâtrales, 2000.
- *Les Écrans sur la scène. Tentations et Résistances de la scène face aux images*. PICON-VALLIN Béatrice (dir.), Lausanne, éd. L'Âge d'Homme, 1998.
- *La Mise en scène théâtrale de 1800 à nos jours*, BOISSON Bénédicte, FOLIO Alice, MARTINEZ Ariane, Paris, éd. PUF, 2010.
- *Louis Juvet et la Scénographie*, Avignon, éd. Maison Jean Vilar Bibliothèque Nationale, Département des Arts du Spectacle, 1987.

Articles :

- ANTOINE André, propos recueillis, in *L'Information* du 30 avril 1930.
- BATY Gaston, « Contribution à une esthétique du théâtre. Sire le mot. », in *Les Lettres*, novembre 1921, p. 710.
- BENSKEY Roger Daniel, « La Marionnette du désir », in *Travail théâtral*, N° XXIV-XXV, Lausanne, La Cité, été-automne 1976, p. 173-174.
- FUSILLIER Didier, « Les Pucés montent sur les planches », Entretien avec F. Pascaud, in *Télérama*, N°252, Paris, 4 Mars 1998, p. 57-58.
- JOUVET Louis, « Le Théâtre et la Scène », in H. Gouhier, *L'Essence du théâtre précédé de quatre témoignages par Georges Pitoëff, Charles Dullin, Louis Juvet, Gaston Baty*, Paris, éd. Plon, coll. « Présence », 1943.
- PAVIS Patrice, « L'héritage classique du théâtre post-moderne », in *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, Fall, 1988, p. 217-232, disponible en ligne : <https://journals.ku.edu/index.php/jdtc/article/download/1707/1671>
- PERRET Auguste, propos recueillis, in *L'Entr'acte*, septembre 1925.

Sur les mises en scène des pièces du *corpus* du Siècle d'Or et du Grand Siècle

Sur *El Gran Teatro del mundo* de Calderón

- BARTHÉLÉMY Françoise, « Les actes sacramentales ressurgissent », in *Peuples du Monde*, Juillet-Août 2004, p. 38-40.
- HÉLIOT Armelle, « *La vie est un songe* », in *Le Quotidien de Paris*, 12 novembre 1982.

- PHILIPPE Vincent, « Caldérón au septième ciel », in *Vingt-Quatre Heures*.

Sur *El Retablo de las Maravillas* de Cervantès

- PEYRET COSTAZ Gilles, « *Le Retable des Merveilles*, une merveille comédie », in *Le Matin*, juillet 1983.

Sur *L'Illusion comique* de Corneille

Ouvrage :

- KERR B. Cynthia, *Corneille à l'affiche. Vingt ans de créations théâtrales 1980-2000*, Tübingen, éd. Gunter Narr Verlag Tübingen, coll. « Biblio 17 », 2000.

Ouvrages collectifs :

- *Les Voies de la création théâtrale*, 16, Strehler, ASLAN Odette (dir.), Paris, éd. CNRS, 1989 (études écrites à propos de sa mise en scène de *L'Illusion Comique* de 1984).
- *Le Théâtre dans le théâtre, L'Illusion Comique*, TREILHOU-BALAUDE Catherine (dir.), Paris, éd. CNDP, 2009.

Articles :

- ABRAHAM Claude, « "From page to stage" more than an illusion », in *Seventeenth-Century French Studies*, n°11, 1989, p. 55-61.
- BRISSON Pierre, « *L'Illusion* de Corneille, mise en scène nouvelle de M. Louis Juvet », in *Le Temps* du 22/02/1937.
- JAKES-WAJEMAN Brigitte, Entretien in *Le Journal de la Comédie*, Comédie de Genève, n°26, septembre-novembre 2004.
- LANCRI Monique, « *L'Illusion comique* de Corneille, mise en scène Galin Stoev à la Comédie Française », in *Un Fauteuil pour l'orchestre* du 03/03/2010, article disponible en ligne : <http://unfauteuilpourlorchestre.com/lillusion-comique-de-corneille-mise-en-scene-galin-stoev-a-la-comedie-francaise/>
- LIEVRE Pierre, « À la Comédie Française, *L'Illusion* de Corneille », in *Le Jour*, 16 février 1937, p. 6.
- MAS Émile, « *L'Illusion*, mise en scène de M. Louis Juvet », in *Le Petit Bleu* du 17/02/1937, p. 4.
- MAZOUER Charles, « Un metteur en scène cornélien : Jean-Marie Villégier », in *Œuvres et Critiques XXX, 2. Présences de Corneille. 1975-2005. 30 Ans d'études et de Réception critique*, Tübingen, éd. Charles Mazouer, Gunter Narr Verlag, 2005, p. 161-170.

- PROST Brigitte, « *L'Illusion* par Frédéric Fisbach : Être attentif au paysage », in *RHT*, 2006 / 1, p. 75-86.
- VIGNER Éric, *Notes dactylographiées*, non datées, archives du CDDB de Lorient.

Sur les mises en scène du *Bourgeois Gentilhomme* et de *L'Impromptu de Versailles* de Molière

Ouvrages :

- COIGNARD Jean-Baptiste, *Les Divertissements de Versailles, donnés par le Roi au retour de la conquête de la Franche-Comté, en l'année 1674*, Paris, 1674, article disponible en ligne : http://moliere.paris-sorbonne.fr/base.php?Les_Divertissements_de_Versailles_%28extraits%29

Articles :

- BAUDEAU Thomas, « Au Théâtre 14, un Bourgeois poussif, longuet et sans éclat », le 13/01/2012, article disponible en ligne : <http://www.fousdetheatre.com/tag/critique+le+bourgeois+gentilhomme+th%C3%A9%C3%A2tre+14+marcel+mar%C3%A9chal>
- CARTIER Jacqueline, « Le Dessin de Barrault pour sa mise en scène du *Bourgeois Gentilhomme* », in *France-Soir* du 17/11/1972, p. 35.
- GABRIEL Nelly, « Molière bien servi par les sons », in *Le Parisien* du 18 octobre 1944.
- GODARD Colette, « *Le Bourgeois Gentilhomme* à la Comédie Française », in revue de presse de la Comédie-Française, le 23 décembre 1972.
- ———, « Le Crazy Horse défile cinq, six, sept fois (plus ?) », in *Le Monde* du 16/11/1989, p. 35.
- LIÈVRE Pierre, « *Bajazet, L'Impromptu de Versailles* », in *Le Jour* du 26/05/1937.
- LOUCHET Jean-Claude, « *Les Précieuses ridicules, L'Impromptu de Versailles*, une redécouverte de Molière », in *TDC* du 5 mai 1993.
- MAHERT Rodo « Un *Bourgeois Gentilhomme* où la grâce s'unit à la truculence », in *La Tribune de Genève* du 29/01/1963.
- MANUELLO Nicole, article sur la mise en scène de Savary du *Bourgeois Gentilhomme*, in *France-Soir* du 31-10-1996, p. 21.
- TESSON Philippe, « Savary, *Le Bourgeois*, c'est du tréteau », in *L'Express Paris* du 24/11/1989, p. 164.

Sur les mises en scène du *Véritable Saint Genest* de Rotrou

Articles :

- VASAK Anouchka, « Comédie Française, *Le Véritable Saint Genest* comédien et martyr », in *Acteurs*, mars 1988, p. 27-29.
- « *Saint Genest* », in *Le généraliste*, du 01/04/1988, p. 40.

Sur les mises en scène des pièces du *corpus* du XX^e siècle

Sur les mises en scène de *Fin de partie* de Samuel Beckett

Articles :

- BOURDET Gilles, « Comédie Française, *Fin de partie* en rose », propos recueillis par Irène Sadowka-Guillon, in *Acteurs*, 3^{ème} trimestre 1988, p. 28-31.

Sur les mises en scène des *Bonnes* et du *Balcon* de Jean Genet

Ouvrage :

- CHEVALLIER Yves, *En voilà du propre ! Jean Genet et Les Bonnes*, Paris, éd. L'Harmattan, 1998.

Ouvrage collectif :

- *Les Voies de la création théâtrale, IV*, Paris, éd. Centre National de la Recherche scientifique, BABLET Denis et JACQUOT Jean (dir.), 1975.

Articles :

- DARGE Fabienne, « *Les Bonnes* sous une lumière noire », in *Le Monde*, 23 septembre 2004, p. 28.
- LANCON Philippe, « La folie siamoise selon Alfredo Arias », in *Libération*, le 29 mars 2001, p. 38.
- LAVAUDANT Georges, « *Le Balcon* » propos recueillis par Irène Sadowska-Guillon, in *Acteurs*, décembre 1985.

- PIOLAT SOLEYMAT Manuel, « *Le Balcon* de Genet revisité par une jeune troupe qui monte, qui monte... », article disponible en ligne : http://www.tatouv.com/w/wwa_FicheArti/public/1009/article-le-balcon.html
- POIROT-DELPECH Bertrand, « *Les Bonnes* de Jean Genet », in *Le Monde* du 5/9/1963
- RICHARD Charles Webb, « Ritual, Theatre and Jean Genet's *The Blacks* », in *Theatre Journal*, vol.31, n°4, décembre 1979, p. 443-459.
- THEBAUD Marion, « Lavage de cerveau pour Lavaudant », in *Le Figaro* du 9 décembre 1985.
- « La Comédie au *Balcon* », in *Libération* du 24 décembre 1985.

Sur les mises en scène de *El Público* de Federico García Lorca

Article :

- QUIROT Odile, « La Traversée des masques », in *Le Monde*, janvier 1988.

Sur les mises en scène de *La Nuit des assassins* de José Triana

Articles :

- GALEY Matthieu, « *La Nuit des assassins* de José Triana », in *Combat* du 1^{er} avril 1971, p. 12.
- *L'Aurore* du 26/03/1971, p. 12.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

A / Illustrations des volumes 2 et 3

Figure 1 <i>Matoum</i> , gravure sur bois par E. Prampolini	188
Figure 2 <i>Le Roi et la Reine</i> par E. Prampolini	188
Figure 3 Couverture et culs-de-lampe de G. Minne	193
Figure 4 <i>Ygraine à la porte</i> par F. Khnopff	194
Figure 5 <i>Matoum et Tévipar</i> , décor par E. Prampolini	196
Figure 6 Schéma de l' <i>auto sacramental El Gran Teatro del mundo</i> par F. Bonfils	465
Figure 7 Frontispice de <i>La Comédie des comédiens</i> de Scudéry	467
Figure 8 Reconstitution d'une scène tournante par J. Gaulme	469
Figure 9 Gravure de J. Le Pautre, Fêtes de 1674, troisième journée : <i>Le Malade imaginaire</i>	476
Figure 10 Char utilisé pour la mise en scène des <i>auto sacramentales</i>	479
Figure 11 Tableau reconstituant la mise en scène de <i>La Vida es sueño</i> par J. E. Varey	479
Figure 12 Projet d'une scène tripartite au théâtre de l'Exposition en 1925	484
Figure 13 Vue de la salle et de la scène du théâtre de l'Exposition en 1925	484
Figure 14 Dispositif imaginé par G. Pitoëff pour <i>Les Criminels</i>	484
Figures 15 / 16 Mise en scène de <i>L'Illusion comique</i> par L. Jouvét	485
Figure 17 Adaptation télévisuelle du <i>Bourgeois Gentilhomme</i> par P. Badel	486
Figure 18 Dessin préparatif de J. L. Barrault pour sa mise en scène du <i>Bourgeois Gentilhomme</i>	486
Figure 19 Mise en scène du <i>Malade imaginaire</i> par V. Campo	487
Figure 20 Mise en scène de <i>Lady Strass</i> par R. Blin	488
Figure 21 Mise en scène de <i>Un balcon sur les Andes</i> par J. L. Thamin	489
Figure 22 Adaptation de <i>La vie est un songe</i> par A. Meunier	490
Figures 23 à 25 Mise en scène du <i>Véritable Saint-Genest</i> par A. Steiger	490-491
Figure 26 Mise en scène du <i>Bourgeois Gentilhomme</i> par P. Dux	492
Figure 27 Mise en scène de <i>La vida es sueño</i> par J. Lavelli	492
Figure 28 Mise en scène de <i>L'Impromptu de Versailles</i> par J. Meyer	493
Figure 29 Mise en scène du <i>Bourgeois Gentilhomme</i> par D. Leduc	493
Figure 30 Mise en scène du <i>Bourgeois Gentilhomme</i> par C. Stratz	494
Figure 31 Mise en scène de <i>La Soif et la Faim</i> par J. M. Serreau	494
Figure 32 Mise en scène du <i>Bourgeois Gentilhomme</i> par J. Le Poulain	496
Figure 33 Adaptation du <i>Retable des Merveilles</i> par G. Arnaud	497
Figures 34 / 35 Mise en scène de <i>L'Illusion comique</i> par G. Strehler	498
Figure 36 Mise en scène de <i>L'Illusion comique</i> de Corneille par É. Vigner	499
Figure 37 Répétition des <i>Bonnes</i> par V. Garcia	500
Figures 38 à 41 Mise en scène des <i>Bonnes</i> par V. Garcia	500-501
Figure 42 Mise en scène des <i>Chaises</i> par P. Henniqueau	501
Figures 43 / 44 Mise en scène des <i>Bonnes</i> par A. Timar	502
Figure 45 Adaptation cinématographique des <i>Bonnes</i> par M. Dumoulin	503
Figure 46 Mise en scène du <i>Bourgeois Gentilhomme</i> par A. Clavé	504

Figure 47 Mise en scène du <i>Bourgeois Gentilhomme</i> par J. L. Cochet.....	504
Figure 48 Mise en scène du <i>Bourgeois Gentilhomme</i> de Molière par A. Delcampe	505
Figure 49 Adaptation du <i>Malade imaginaire</i> par A. Nauzyciel	506
Figure 50 Mise en scène du <i>Malade imaginaire</i> de Molière par F. Biagotti.....	506
Figure 51 Mise en scène des <i>Bonnes</i> de J. Genet par L. Juvet	507
Figure 52 à 54 Mise en scène des <i>Chaises</i> par L. Bondy	509
Figure 55 Maquette plane dessinée par Baty pour <i>Le Malade imaginaire</i>	510
Figure 56 Photogramme du téléfilm de <i>L'Illusion comique</i> créée par M. Robert.....	512
Figure 57 Mise en scène de <i>L'Impromptu de Versailles</i> par J. Meyer	513
Figure 58 Mise en scène de <i>Notre vie est un songe</i> par P. Diependaële	513
Figure 59 Mise en scène des <i>Bonnes</i> par A. Ollivier	514
Figures 60 à 62 Mise en scène des <i>Bonnes</i> par V. Garcia	514-515
Figure 63 Mise en scène de <i>Fin de partie</i> par Y. Blanloeil.....	516
Figure 64 Mise en scène des <i>Bonnes</i> par B. Boëglin	516
Figure 65 Mise en scène de <i>Splendid's</i> par C. A. Meira	517
Figure 66 Mise en scène de <i>L'Illusion comique</i> par F. Fisbach	518
Figures 67 / 68 Mise en scène de <i>L'Illusion comique</i> par B. Jaques-Wajeman	519
Figures 69 / 70 Mise en scène de <i>L'Illusion comique</i> par G. Stoev	519
Figure 71 Mise en scène de <i>L'Illusion comique</i> par M. Bierry	520
Figure 72 Mise en scène de <i>L'Impromptu de Versailles</i> par P. Chariéras.....	520
Figure 73 Mise en scène du <i>Malade imaginaire</i> par C. Stratz	520
Figure 74 Mise en scène du <i>Malade imaginaire</i> par G. Bourdet	521
Figures 75 / 76 Mise en scène de <i>L'Impromptu de Versailles</i> par P. Dux	521
Figure 77 Mise en scène de <i>L'Impromptu de Versailles</i> par J. L. Boutté	522
Figures 78 à 81 Mise en scène des <i>Bonnes</i> par V. Garcia	523-524
Figure 82 Mise en scène du <i>Balcon</i> par L. Epp.....	524
Figure 83 Mise en scène du <i>Balcon</i> par G. Lavaudant.....	524
Figures 84 / 85 Mise en scène des <i>Bonnes</i> par V. Garcia.....	525
Figure 86 Mise en scène des <i>Bonnes</i> par A. Arias	526
Figure 87 Mise en scène du <i>Balcon</i> par S. Rajon.....	527
Figure 88 Mise en scène de <i>Fin de partie</i> par G. Goubert	527
Figure 89 Mise en scène des <i>Nonnes</i> par J. M. Robin.....	527
Figure 90 Mise en scène de <i>Dos Viejos pánicos</i> par R. Herrero Beatón.....	529
Figure 91 Mise en scène de <i>La Noche de los asesinos</i> par V. Revuelta.....	530
Figure 92 Mise en scène de <i>La Noche de los asesinos</i> par J. Chillet	530
Figure 93 Le théâtre de l'Exposition avec deux niveaux de galeries latérales.....	531
Figure 94 La salle du Vieux-Colombier avec le dispositif fixe conçu par L. Juvet.....	532
Figure 95 La scène architecturée du Vieux-Colombier.....	532
Figure 96 Dispositif architecturé au Garrick Theatre	532
Figure 97 Projet pour le Studio des Champs Élysées par L. Juvet.....	533
Figure 98 Dispositif scénique de G. Pitoëff pour <i>Hamlet</i> au Théâtre des Arts	534
Figure 99 Dispositif scénique de G. Pitoëff pour <i>Les Ratés</i> au Théâtre des Arts	534
Figure 100 Dispositif d'A. Artaud pour <i>La vida es sueño</i>	534
Figure 101 Mise en scène du <i>Bourgeois Gentilhomme</i> par J. Meyer	535
Figure 102 Mise en scène de <i>L'Illusion comique</i> par J. M. Villégier.....	536
Figure 103 Mise en scène des <i>Bonnes</i> de par J. Vincey	537
Figure 104 Mise en scène des <i>Nègres</i> par R. Blin.....	538
Figures 105 / 106 Mise en scène des <i>Nègres</i> par A. Ollivier	539
Figure 107 Mise en scène de <i>La Noche de los asesinos</i> par J. Chillet	540

Figure 108 Mise en scène de <i>El Público</i> par J. Lavelli	541
Figure 109 Adaptation musicale et mise en scène des <i>Nègres</i> par G. Heinz	543
Figure 110 Mise en scène de <i>Six personnages en quête d'auteur</i> par G. Pitoëff	543
Figure 111 Mise en scène de <i>L'Impromptu de Paris</i> par L. Jovet	544
Figure 112 Mise en scène de <i>La Soif et la Faim</i> par Jean-Marie Serreau	545
Figure 113 Mise en scène des <i>Chaises</i> par J. Dautremay.....	545
Figure 114 Mise en scène du <i>Bourgeois Gentilhomme</i> par J. L. Boutté	546
Figure 115 / 116 Mise en scène des <i>Chaises</i> par la Compagnie Hubert Jappelle	547
Figures 117 Reprise des <i>Chaises</i> par J. Maclair.....	547
Figure 118 / 119 Mise en scène des <i>Chaises</i> par A. Timar	548
Figure 120 Mise en scène des <i>Bonnes</i> par G. Clayssen.....	548
Figure 121 Mise en scène du <i>Malade imaginaire</i> par J. Meyer	549
Figures 122 / 123 Mise en scène de <i>La Noche de los asesinos</i> par V. Revuelta.....	550
Figure 124 Mise en scène de <i>La Noche de los asesinos</i> par A. Uscanga	550
Figure 125 Mise en scène des <i>Nonnes</i> par S. Bierry	551
Figure 126 <i>Corral</i> de comedia d'Almagro en Espagne.....	556
Figures 127 / 128 Maquettes du jeu de paume du Marais	556
Figure 129 Dessin de P. P. Sevin avec spectateurs sur la scène du Palais Royal.....	557
Figure 130 Mise en scène du <i>Bourgeois Gentilhomme</i> par C. Stratz.....	561
Figure 131 Mise en scène de <i>L'Illusion comique</i> par M. Bierry	561
Figure 132 Mise en scène de <i>L'Illusion comique</i> par G. Strehler	562
Figure 133 Mise en scène de <i>L'Illusion comique</i> par É. Vigner	562
Figure 134 Mise en scène du <i>Véritable Saint-Genest</i> par A. Steiger	562
Figure 135 Mise en scène de <i>L'Impromptu de Versailles</i> par J. L. Boutté	563
Figures 136 / 137 Mise en scène de <i>Notre vie est un songe</i> par P. Diependaële.....	563
Figure 138 Mise en scène de <i>La vida es sueño</i> par D. Mesguich.....	564
Figure 139 Mise en scène du <i>Tableau des Merveilles</i> par B. Martin	566
Figure 140 Mise en scène de <i>La Soif et la Faim</i> par J. M. Serreau	567
Figure 141 Mise en scène des <i>Nègres</i> par S. Bernstein.....	568
Figure 142 Adaptation lyrique des <i>Nègres</i> par M. Levinas et S. Nordey.....	568
Figure 143 Mise en scène de <i>L'Illusion comique</i> par L. Jovet.....	571
Figure 144 Deux projets de « salle totale » et un projet de « salle publique » par L. Jovet.....	573
Figure 145 Projet de salle en ellipse et projet de salle pivotante par L. Jovet.....	574
Figure 146 Mise en scène de <i>La Comédie du bonheur</i> par Dullin	575
Figure 147 Mise en scène du <i>Malade imaginaire ou le Silence de Molière</i> par A. Nauzyciel	575
Figure 148 Mise en scène des <i>Chaises</i> par L. Bondy.....	577
Figure 149 Mise en scène du <i>Balcon</i> par L. Pasqual.....	577
Figure 150 Mise en scène de <i>La Mort de Tintagiles</i> par C. Régy	579
Figure 151 Mise en scène des <i>Chaises</i> par P. Adrien.....	580
Figure 152 Mise en scène de <i>L'Illusion comique</i> par G. Stoev	581
Figure 153 Mise en scène de <i>L'Illusion comique</i> par M. Bierry	581
Figure 154 Mise en scène des <i>Nègres</i> par P. Stein.....	582
Figure 155 Dessin humoristique sur la mise en scène des <i>Chaises</i> de J. Maclair par J. Sennep	583
Figure 156 Mise en scène des <i>Nègres</i> par P. Stein.....	585
Figure 157 Mise en scène des <i>Nègres</i> par A. Ollivier	585
Figure 158 Mise en scène de <i>Fin de partie</i> par H. Jappelle	586

Figure 159 Mise en scène des <i>Bonnes</i> par P. Summa	587
Figure 160 Mise en scène des <i>Bonnes</i> par A. Timar	588
Figure 161 Mise en scène du <i>Bourgeois Gentilhomme</i> par P. Car	588
Figure 162 Photogramme du téléfilm de <i>L'Illusion comique</i> crée par R. Maurice	589
Figure 163 Mise en scène des <i>Chaises</i> par R. Vachoux et C. Eger	591
Figure 164 Mise en scène des <i>Chaises</i> par J. L. Boutté	591
Figure 165 Mise en scène des <i>Chaises</i> par A. Timar	591
Figure 166 Mise en scène des <i>Chaises</i> par V. Hybnerova et S. Rasilov	591
Figure 167 Mise en scène du <i>Retable des Merveilles</i> par J. Jourdheuil et J. F. Peyret	592
Figure 168 Mise en scène des <i>Bonnes</i> par J. Vincey	593
Figure 169 Mise en scène des <i>Nègres</i> par B. Sobel	593
Figure 170 Mise en scène des <i>Bonnes</i> par P. Adrien	594
Figure 171 Mise en scène des <i>Bonnes</i> par I. Romeuf	594
Figure 172 Mise en scène de <i>Notre vie est un songe</i> par P. Diependaële	595
Figure 173 Mise en scène des <i>Bonnes</i> par S. Busnel	595
Figures 174 / 175 Mise en scène des <i>Chaises</i> par L. Bondy	599
Figure 176 Mise en scène des <i>Bonnes</i> par V. Garcia	599
Figures 177 / 178 Mise en scène des <i>Bonnes</i> par J. Vincey	600
Figures 179 / 180 Mise en scène de <i>La vie est un rêve</i> par J. Vincey	601
Figure 181 Mise en scène du <i>Grand Théâtre du monde</i> par C. Schiaretta	602
Figures 182 / 183 Mise en scène de <i>Lo Fingido Verdadero</i> par C. Hochman	603
Figure 184 Mise en scène de <i>La Noche de los asesinos</i> par V. Quezada-Perez	604
Figures 185 / 186 Mise en scène de <i>La Noche de los asesinos</i> par M. Olteanu	604
Figure 187 Adaptation du <i>Retablo de las Maravillas</i> par E. Joglars	605
Figure 188 Mise en scène du <i>Bourgeois Gentilhomme</i> par J. L. Barrault	609
Figures 189 / 190 Mise en scène de <i>L'Impromptu de Versailles</i> par J. L. Boutté	609
Figure 191 Mise en scène des <i>Bonnes</i> par J. Vincey	610
Figures 192 / 193 Mise en scène de <i>L'Illusion comique</i> par L. Jouvett	612
Figure 194 Mise en scène de <i>L'Illusion comique</i> par G. Wilson	613
Figure 195 Mise en scène des <i>Nègres</i> par R. Blin	614
Figure 196 Mise en scène des <i>Bonnes</i> par J. Vincey	614
Figure 197 Mise en scène du <i>Bourgeois Gentilhomme</i> par J. L. Benoît	615
Figure 198 Mise en scène du <i>Bourgeois Gentilhomme</i> par C. Stratz	615
Figures 199 à 202 Mise en scène du <i>Bourgeois Gentilhomme</i> par J. Savary	616-617
Figures 203 à 205 Mise en scène de <i>L'Illusion Comique</i> par J. M Villégier	618-619
Figures 206 à 209 Mise en scène de <i>L'Illusion comique</i> par B. Jaques-Wajeman	620
Figure 210 Affiche des <i>Parapluies de Cherbourg</i> réalisé par J. Demy	620
Figure 211 Image extraite de <i>Une chambre en ville</i> de J. Demy	620
Figure 212 Mise en scène de <i>La Mort de Tintagiles</i> par T. Kantor	622
Figure 213 Mise en scène de <i>Fin de partie</i> par T. Simet	622
Figure 214 Mise en scène de <i>Lady Strass</i> par R. Blin	623
Figures 215 / 216 Mise en scène des <i>Nègres</i> par A. Ollivier	624
Figure 217 Mise en scène des <i>Bonnes</i> par A. Timar	625
Figure 218 Les yeux d'Henry Fonda dans <i>Le Faux Coupable</i>	625
Figure 219 Mise en scène des <i>Bonnes</i> par V. Garcia	625
Figure 220 Mise en scène du <i>Balcon</i> par M. Watanabé	626
Figure 221 Mise en scène du <i>Balcon</i> par J. Boillot	626
Figure 222 Mise en scène des <i>Chaises</i> par J. Mauclair	626
Figures 223 / 224 Mise en scène de <i>La Noche de los asesinos</i> par R. Blin	628

Figure 225 Mise en scène des <i>Bonnes</i> par F. Morín.....	629
Figures 226 à 228 Mise en scène de <i>La Noche de los asesinos</i> par V. Revuelta	629-630
Figures 229 à 232 Mise en scène d' <i>Oscuro total</i> par J. Trigura.....	631
Figures 233 / 234 Étude de costumes pour <i>L'Illusion comique</i> par L. Juvet	633
Figures 235 / 236 Mise en scène de <i>L'Illusion comique</i> par L. Juvet	633
Figures 237 / 238 Mise en scène de <i>L'Illusion comique</i> par A. Magnier.....	634
Figure 239 Photogrammes du téléfilm de <i>L'Illusion comique</i> par R. Maurice	635
Figures 240 / 241 Mise en scène de <i>L'Illusion comique</i> par F. Fisbach.....	636
Figure 242 Mise en scène du <i>Bourgeois gentilhomme</i> par M. Maréchal	637
Figures 243 / 244 Mise en scène de <i>Fin de partie</i> par G. Bourdet.....	639
Figures 245 / 246 Mise en scène de <i>L'Illusion comique</i> par G. Strehler.....	643

B / Illustrations du volume des annexes

Figure I Diego Velázquez, <i>Les Ménines</i>	750
Figure II Francisco de Goya, <i>Les Menines</i>	750
Figures III / IV Pablo Picasso, <i>Les Ménines</i>	750
Figure V Diego Velázquez, <i>La Vénus à son miroir</i>	751
Figure VI Francisco de Goya, <i>Le temps</i> , dit <i>Les vieilles</i>	751
Figure VII Édouard Manet, <i>Olympia</i>	752
Figure VIII Sartre et Simone de Beauvoir reçus par Ernesto Che Guevara et Fidel.....	752
Figure IX Affiche du court métrage de <i>Salut les Cubains</i>	753
Figure X Proposition de restitution du décor et des déplacements des comédiens	754-756
Figure XI Georges de la Tour, <i>La Madeleine pénitente</i>	757

INDEX DES AUTEURS, DES CRITIQUES ET DES ŒUVRES DES *CORPUS* PRIMAIRE ET SECONDAIRE

Les noms des auteurs sont en lettres capitales et les titres des œuvres sont en minuscules et italiques. Sont pris en compte les volumes 1, 2 et 3, hors annexes.

A	B
ABEL Lionel 29, 131	BABLET Denis 499, 515
ABIRACHED Robert 385	BABY Hélène 85, 93, 329
ADAM Antoine 33, 98, 154, 169, 187, 287, 308, 392, 640	BANU Georges 392, 474, 504, 509, 578, 639
AGUILU DE MURPHY Raquel 239	BARTHES Roland 646
ALBERT-BIROT Pierre 37, 150, 154, 171, 178, 186, 188, 189, 190, 191, 192, 195, 196, 209, 308, 357, 398, 508, 529, 542, 584, 621	BASCHERA Marco 375
ALBERTI Rafael 177, 195	BATAILLE Georges 207, 320, 342
ALBORG Juan-Louis 464	BATY Gaston 139, 207, 315, 496, 510, 571, 574, 644, 651
ALEXANDRE Didier 41	BAUDEAU Thomas 637
ALEXANDRE-BERGUES Pascale 40, 296, 308	BAUDELAIRE 174, 320, 355
<i>Alladines et Palomides</i> 189, 193	BEAUCHAMP Hélène 96
<i>Amar sin saber a quién</i> 110, 113, 126	BECKETT Samuel 39, 145, 151, 153, 163, 167, 168, 179, 180, 181, 184, 185, 188, 196, 206, 209, 212, 215, 247, 248, 266, 269, 356, 357, 376, 383, 400, 401, 417, 419, 422, 423, 425, 433, 434, 456, 462, 507, 516, 527, 546, 549, 552, 586, 611, 622, 638, 639, 642, 648, 650
ANDERSON Thomas 370	BELAMICH André 176, 401
ANDRES-SUAREZ Irène 279	BENJAMIN Walter 406
ANOUILH Jean 27, 28, 38, 136, 145, 156, 168, 223, 266, 297, 307, 308, 309, 333, 442, 443, 444, 641	BENMUSSA Simone 185, 219, 220
<i>Antigone</i> 266, 333, 442, 443	BEN-SHAUL Daphna 67, 372
ANTOINE André 37	BENSKY Roger Daniel 602
ARIÈS Philippe 405	BESSE Nathalie 580
ARISTOTE 59, 82, 95, 130, 200, 291, 436, 437, 440, 446	BEYS Charles 426, 427
ARNAUD Charles 295	BIRKEMEIER Sven 35
ARRONIZ Othón 477, 478	BLIN Roger 184, 185, 220, 388, 488, 517, 538, 539, 614, 623, 627, 628, 638, 644, 645
ARRUFAT Antón 258, 389	BOISROBERT François Le Métel de 34, 102, 103, 105, 106, 392
ARTAUD Antonin 215, 441, 442, 443, 444, 456, 518, 533, 534, 639	BOISSON Bénédict 645
<i>Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo</i> 59, 81, 93, 128	BONFILS François 118, 327, 465
<i>As you like it / Comme il vous plaira</i> 345	BONNEFOY Claude 439
ASLAN Odette 498	BONNEVIE Serge 392
AUBIGNAC François Hédelin, abbé de 69, 79, 93, 111, 112, 115, 119, 129, 290, 295, 305, 330, 470, 474	BORGES Jorge Luis 350
AUBRUN Charles –Vincent 329	BOURDET Gilles 521, 586, 603, 611, 613, 638, 639
<i>Aventuras del bachiller trapaza</i> 127	BRAY René 61, 75
	BRECHT Bertolt 149, 203, 206, 207, 218, 223, 260, 320, 324, 325, 342, 439, 600
	BRIOSIO SANTOS Hector 25, 107, 108

BRISSON Pierre	634
BROOK Peter	641
BROSSE 34, 35, 53, 54, 55, 56, 57, 78, 79, 104, 105, 106, 124, 127, 248, 280, 287, 289, 294, 301, 303, 304, 305, 327, 340, 354, 392, 393, 394, 396, 421, 438, 445, 450, 473, 555, 608, 647	
BRUNEL Pierre	152, 168, 196, 363
BURCA Anca	29, 33, 343, 396

C

CABALLERO Carolina	227, 228, 229, 242, 249, 250, 381, 382, 402, 432
CABRERA Lydia	220, 221, 456
CAILLOIS Roger	215
CALDERÓN DE LA BARCA Pedro	27, 32, 34, 50, 52, 54, 55, 57, 61, 67, 76, 104, 105, 112, 113, 116, 125, 126, 206, 213, 222, 265, 279, 284, 303, 305, 328, 341, 346, 347, 348, 362, 363, 464, 465, 466, 471, 472, 475, 479, 480, 483, 490, 492, 513, 534, 554, 558, 563, 594, 595, 602, 649
CAMUS Jean-Pierre	295
CANAVAGGIO Jean	55, 68, 70, 92, 93, 349, 351, 362
CARLIN Claire	357
CARPIO Antonio	34, 35, 101, 113, 426, 478
CARRIEDO Lourdes López	2, 11, 248, 650
CARTIER Jacqueline	487
CASTILLO SOLÓRZANO Alonso de	127
<i>Ceremonial de guerra</i>	269, 370, 448
CERVANTÈS DE SAAVEDRA Miguel	26, 34, 35, 36, 37, 50, 52, 55, 56, 57, 59, 65, 67, 68, 70, 71, 75, 76, 77, 78, 80, 90, 91, 92, 93, 94, 113, 127, 132, 137, 188, 279, 288, 289, 293, 311, 313, 328, 329, 340, 351, 354, 358, 362, 368, 371, 372, 386, 464, 477, 480, 485, 497, 553, 565, 566, 592, 605
CHALUMEAU Jean-Luc	31
CHAMBERS Ross	287, 348, 361, 390
CHANADY Amaryll	29
CHANCÉ Dominique	271
CHASTEL André	149, 331
CHOISY François-Timoléon, abbé de	95, 98
CHRISTIAN Lynda Gregorian	114, 345, 352, 485, 507, 522, 589, 602, 633
CHRISTOUT Marie-Françoise	496
CICÉRON	300
<i>Cigarrales de Toledo</i>	35, 98
CIORANESCU Alexandre	339

CISMARU Alfred	39
CLAUDEL Paul	36, 37, 40, 139, 145, 151, 163, 186, 187, 189, 190, 192, 197, 198, 204, 207, 209, 246, 259, 273, 280, 296, 297, 308, 342, 356, 361, 366, 367, 396, 397, 398, 425, 438, 488, 489, 541, 542, 551, 610, 611, 617, 632, 652
CLÉMENT Jean-Pierre	12, 248
COCTEAU Jean	38, 138, 174, 175, 224
COIGNARD Jean-Baptiste	475, 476
COLLE Jean-Louis	447, 454
COLLOT Michel	41
<i>Colombe</i>	333
COLSON Daniel	9, 10, 650, 651
<i>Comme ci (ou comme ça)</i>	574
COPEAU Jacques	139, 446, 496, 510, 523, 532, 535, 644, 645, 651, 652
COPI ou Raul Damonte Botana	215, 218, 503
CORNEILLE Pierre	25, 27, 28, 34, 35, 36, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 60, 61, 62, 64, 68, 69, 73, 74, 75, 80, 81, 85, 87, 89, 90, 92, 93, 94, 95, 101, 105, 106, 109, 110, 111, 113, 115, 116, 117, 121, 122, 124, 125, 126, 128, 147, 156, 170, 182, 206, 270, 272, 273, 279, 286, 287, 289, 290, 294, 295, 296, 301, 303, 306, 312, 319, 323, 327, 329, 330, 331, 340, 352, 353, 354, 363, 365, 369, 374, 383, 384, 450, 467, 468, 469, 470, 472, 473, 481, 485, 486, 498, 499, 511, 518, 519, 520, 535, 536, 542, 555, 558, 561, 562, 571, 576, 581, 589, 608, 612, 613, 618, 619, 620, 633, 634, 635, 636, 640, 643, 647, 649, 651, 652
CORVIN Michel	149, 206, 387, 442
COUDERC Christophe	12, 25, 471
COUDERT Marie-Thérèse	12
<i>Curiosités inouïes sur la sculpture talismanique des Persans</i>	393

D

DALLENBACH Lucien	29
DAMISCH Hubert	31
DANAN Joseph	29, 343, 396
DANDREY Patrick	107, 394, 404, 405, 422, 429
DARGE Fabienne	516
DAUSTER Franck	213
DAVIS Charles	293, 462
<i>De institutione oratoria</i>	300
<i>De oratore</i>	300

DEFAUX Gérard 405, 422, 428, 446
 DELEUZE Gilles 10, 180, 651
 DESCHANEL Émile Auguste Étienne
 Martin 64
 DESSONS Gérard 186
Diane 34, 39, 100, 101, 104, 105, 373
 DIESTE Rafael 391
 DODILLE Norbert 160, 654
Don Gil de las calzas verdes / Don Gil aux
 chausses vertes 34, 102, 291
 DONNARD Jean-Hervé 451
 DORIMOND ou DROUIN Nicolas 65, 66,
 69, 74, 292, 318, 475, 508
 DORT Bernard 176, 312, 346, 391
Dos Viejos pánicos 39, 224, 226, 227, 232,
 238, 244, 264, 266, 267, 269, 321, 322,
 338, 369, 412, 413, 414, 425, 443, 451,
 528, 529, 605, 606
 DUBOIS Claude-Gilbert 30, 35
 DULLIN Charles 139, 315, 496, 497, 510,
 534, 571, 574, 575, 644, 651
 DUMORA Florence 54, 78, 393
 DUPONT François 437
 DUTERTRE Éveline 58, 60, 72, 286
 DUVIGNAUD Jean 349
 DUVIOLS Jean-Paul 237

E

El Buscón 291
El Campo / À la campagne 38, 216, 217
El Chino 39, 232, 252, 309, 310, 334, 335,
 342, 378, 387, 388, 412, 434, 440, 443,
 451, 530, 531, 641
El Desden con el desden 63
El Gran Teatro del mundo / Le Grand
 Théâtre du monde 26, 34, 57, 67, 125,
 279, 283, 305, 337, 341, 346, 347, 348,
 353, 354, 406, 465, 480, 554, 602
El Hospital de los locos 426, 427
El Peregrino en su patria 426
El Primerissimo 259
El Público / Le Public 175, 176, 334, 359,
 401, 495, 541
El Retablo de las Maravillas / Retable des
 Merveilles 34, 38, 55, 65, 76, 77, 90, 91,
 113, 122, 188, 280, 311, 358, 362, 372,
 391, 464, 497, 553, 565, 592
El Travieso Jimmy 377
El Vergonzoso en palacio / Le Timide au
 palais 35, 66, 69, 115
En attendant Godot 153, 167, 168, 215, 453
 ESCARPANTER José 256, 266

ESQUERRA Ramón 60
Essais de messire Michel seigneur de
 Montaigne 168
 ESSETE Bouchta 201
 ESSLIN Martin 149, 338, 346
 ESTORINO Abelardo 240, 441
Eux ou la Prise de pouvoir 232, 233, 430
 EVREÏNOFF Nicolai 366, 574
Exilio 39, 222, 233, 234, 235, 236, 237, 241,
 245, 246, 255, 260, 261, 262, 263, 265,
 266, 335, 371, 382, 430

F

Falsa Alarma 238
 FEDERMAN Raymond 29
 FELIPE Carlos 39, 127, 232, 252, 253, 258,
 269, 309, 310, 325, 334, 335, 342, 370,
 378, 388, 412, 434, 435, 448, 451, 456,
 531, 641, 642
 FERNANDEZ Ramon 114, 303
 FERRER VALLS Teresa 294
Fiesta 39, 228, 229, 230, 231, 241, 242, 247,
 248, 249, 250, 251, 260, 269, 317, 370,
 377, 382, 402
Fin de partie 39, 151, 153, 167, 168, 179,
 180, 181, 185, 188, 196, 206, 209, 215,
 248, 266, 356, 401, 417, 419, 422, 423,
 433, 434, 453, 507, 513, 516, 527, 546,
 586, 611, 622, 638, 639, 642
 FINN Thomas 63
 FIRMO Catarina 654
 FOLIO Alice 110, 143, 149, 298, 320, 327,
 350, 387, 406, 601, 645
 FORESTIER Georges 2, 6, 11, 24, 25, 27,
 28, 33, 35, 41, 52, 54, 57, 58, 71, 72, 74,
 76, 84, 86, 87, 88, 89, 90, 97, 100, 104,
 123, 171, 285, 292, 303, 304, 331, 336,
 340, 349, 352, 353, 363, 365, 438, 445,
 446, 652
 FORESTIER Louis 30
 FOUCAULT Michel 31, 366, 445
 FOURNIER Édouard 63
 FOURNIER Nathalie 112, 113, 114
 FREUD Sigmund 255, 397, 401, 407, 411,
 415, 418, 444
 FUMAROLI Marc 35, 288, 301, 353, 354,
 365
Funeral en Teruel 243, 263, 266
 FUSILLIER Didier 601

G

GABRIEL Nelly	609
GACIO SUAREZ Roberto	239
GAFFAREL Jacques	393
GAILLARD Pol	387
GALEY Matthieu	627, 628
GAMBARO Griselda	38, 39, 215, 216, 217
GAULME Jacques	469
GAUVIN Lise	325
GENET Jean	10, 17, 27, 28, 38, 41, 49, 133, 134, 135, 136, 137, 140, 141, 142, 143, 145, 147, 148, 150, 151, 152, 153, 155, 156, 157, 158, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 168, 175, 178, 180, 182, 184, 187, 192, 200, 201, 202, 205, 206, 209, 213, 215, 217, 218, 219, 224, 225, 230, 233, 242, 244, 252, 256, 257, 260, 264, 265, 266, 268, 269, 271, 279, 280, 297, 298, 299, 315, 317, 320, 321, 331, 332, 337, 338, 339, 356, 360, 361, 376, 377, 386, 387, 388, 400, 401, 403, 407, 408, 414, 415, 419, 424, 425, 427, 430, 431, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 447, 448, 453, 454, 456, 462, 489, 495, 500, 501, 502, 503, 507, 508, 514, 515, 516, 517, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 529, 536, 537, 538, 539, 540, 542, 543, 544, 548, 549, 551, 552, 567, 568, 569, 570, 578, 582, 584, 585, 586, 587, 588, 593, 594, 595, 597, 598, 599, 600, 603, 607, 610, 614, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 631, 638, 641, 644, 648, 650, 652, 653
GETHNER Perry	295
GILDER Rosamond	294
GILLES Annie	37, 56, 180, 367, 638
GILLET DE LA TESSONNERIE Gidéon	280, 437, 438
GIRAUDOUX Jean	38, 41, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 154, 155, 159, 160, 161, 168, 169, 170, 207, 208, 209, 262, 279, 308, 314, 315, 319, 320, 324, 326, 342, 544, 567, 569, 640, 641, 648, 651, 652
GODARD Colette	636, 637
GOLDSCHMIDT Georges-Arthur	394
GONZÁLEZ Lola	246
GOUGENOT Nicolas	35, 66, 70, 72, 76, 86, 285, 287, 291, 293, 294, 296, 299, 300, 305, 311, 318, 352, 374, 383, 426, 427, 559, 647
GREEN Eugène	394
GUÉRIN Jeanyves	2, 11, 40, 41, 54, 139, 163, 297, 307, 321, 325, 645, 650, 652

GUERRERO Luisa	248
GUILLÉN Nicolás	56, 64
GUITRY Sacha	142, 342, 578
GUNDERSEN Karin	328

H

HAINSWORTH Georges	60
HALLYN Fernand	29
HEED Sven Ake	645
HOFFERT Yannick	196
HOMAN Sidney	206
HOPKINS Patricia	39, 76
HORNBY Richard	27, 153, 200, 227, 256, 625
HUGO Victor	37
HUIDOBRO MONTES Matías	12, 22, 39, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 233, 234, 235, 236, 237, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 249, 250, 251, 252, 255, 258, 260, 261, 262, 263, 265, 266, 269, 299, 316, 317, 326, 335, 342, 360, 369, 370, 371, 381, 382, 389, 402, 410, 415, 416, 418, 421, 430, 432, 434, 435, 444, 448, 530, 540, 606, 607, 629, 631
HURET Jules	193
HUSZAR Guillaume	98

I

<i>Intérieur</i>	189, 190, 191, 193, 194, 195, 296, 302, 579
IONESCO Eugène	10, 37, 38, 39, 41, 134, 135, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 153, 155, 156, 157, 158, 160, 161, 163, 165, 166, 167, 169, 170, 172, 174, 178, 179, 181, 183, 184, 187, 189, 190, 192, 196, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 212, 215, 216, 223, 235, 237, 238, 244, 260, 266, 267, 269, 271, 280, 297, 298, 320, 321, 324, 325, 333, 334, 341, 342, 346, 357, 368, 369, 399, 400, 411, 413, 414, 420, 423, 424, 425, 429, 432, 433, 439, 450, 451, 453, 454, 456, 462, 490, 494, 501, 507, 509, 524, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 552, 566, 567, 577, 580, 583, 590, 591, 592, 596, 598, 599, 605, 606, 626, 648, 650, 651, 653, 654
IONESCO Marie-France	160, 654

J

JACCARD Roland	457
JACQUART Emmanuel	208
<i>Jacques ou la soumission</i>	333, 334
JACQUOT Jean	499
JANKO Richard	446
JAQUES-WAJEMAN Brigitte	519, 620
JARRY Alfred	167
JEAMMET Philippe	436
<i>Journal du voleur</i>	140, 377
JOUVET Louis	45, 135, 137, 138, 139, 159, 169, 170, 208, 209, 215, 223, 314, 315, 324, 485, 486, 489, 492, 496, 507, 510, 526, 527, 532, 533, 535, 537, 544, 552, 567, 570, 571, 572, 573, 574, 578, 593, 600, 609, 610, 612, 613, 614, 621, 633, 634, 636, 638, 642, 644, 645, 646, 652
<i>Juegos de damas crueles</i>	217
JUGIE Pierre	557
JULLIEN Adolphe	557

K

KAËS Emmanuelle	198
KATAGI Tomotoshi	67, 385, 386
KERR Cynthia	511, 576, 643
KHELIL Hédi	339, 376
KIRCHER Athanasius	30
KNUTSON Harold Christian	114
KOWZAN Tadeusz	28, 29, 30, 33, 40
KRONEGGER Malies	364
KYD Thomas	52, 83

L

<i>La Comédie des comédiens</i>	35, 57, 60, 70, 72, 74, 76, 80, 86, 108, 285, 286, 291, 294, 300, 305, 311, 318, 352, 374, 426, 466, 467, 559
<i>La Comédie des comédiens, - L'Amour caché par l'amour</i>	35, 57
<i>La Comédie sans comédie</i>	35, 65, 66, 74, 80, 287, 288, 318
<i>La Critique de L'École des femmes</i>	63, 88, 99, 125, 470
<i>La Desdicha de la voz</i>	126
<i>La Entretenida</i>	34, 59, 91, 92, 93
<i>La Folle gageure ou les Diversissemens de la Contesse de Pembroc</i>	103
LA GORCE Jérôme de	557
<i>La Grotte</i>	145, 641
<i>La Madre y Guillotina</i>	418

<i>La Mort de Tintagiles</i>	189, 193, 194, 195, 528, 578, 579, 596, 597, 621, 622
<i>La Noche de los asesinos / La Nuit des assassins</i>	39, 220, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 237, 240, 243, 247, 254, 255, 256, 259, 261, 264, 370, 377, 388, 389, 417, 418, 441, 530, 540, 549, 550, 604, 606, 627, 628, 629, 630
<i>La Nuit de Madame Lucienne</i>	218, 503
<i>La Poétique</i>	115, 436, 437, 469
<i>La Politique</i>	440
<i>La Pratique du théâtre</i>	93, 111, 112, 115, 119, 470
<i>La Princesse d'Élide</i>	63
<i>La Reformeresse</i>	33
<i>La Répétition ou l'Amour puni</i>	38, 136, 156, 165, 168, 308, 309
<i>La Soif et la Faim</i>	39, 139, 141, 142, 143, 144, 146, 147, 148, 157, 158, 163, 187, 325, 400, 432, 433, 494, 524, 544, 545, 566, 567
<i>La Suite du menteur</i>	110, 111, 124, 127, 170, 303, 319
<i>La Suivante</i>	94, 95
<i>La vida es sueño / La vie est un songe</i>	22, 32, 34, 54, 55, 56, 104, 125, 126, 213, 265, 280, 328, 346, 347, 354, 362, 363, 392, 412, 416, 438, 466, 471, 472, 479, 490, 492, 512, 513, 534, 563, 564, 594, 595
<i>La vie n'est qu'un songe</i>	392
<i>La Villana de Xetafe</i>	34, 101, 104, 291, 373
LACAN Jacques	144, 415, 435, 441
<i>Lady Strass</i>	38, 198, 248, 249, 380, 381, 388, 429, 430, 440, 451, 488, 508, 623
LANCASTER Henry Carrington	76, 474
LANCRI Monique	640
LAOUREUX Denis	193
<i>Las Paraguayas</i>	359, 360, 435
LAVAUDANT Georges	517, 524, 623, 644
LAVELLI Jorge	215, 492, 495, 541
<i>Le Balcon</i>	38, 133, 134, 141, 143, 144, 147, 152, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 168, 175, 201, 202, 279, 297, 298, 315, 317, 337, 408, 411, 414, 415, 440, 516, 524, 526, 527, 542, 625, 641, 644
<i>Le Baron de La Crasse</i>	308
<i>Le Bateleur</i>	33
<i>Le Bourgeois Gentilhomme</i>	36, 129, 375, 385, 394, 446, 447, 493, 636, 637
<i>Le Cid</i>	314, 319
<i>Le Funambule</i>	206, 265
LE LOYER Pierre	393

Le Malade imaginaire 36, 84, 86, 97, 111,
 394, 404, 405, 406, 422, 428, 446, 476,
 505, 506, 510, 575, 584, 611
Le menteur 110, 124, 128, 170
Le Poète basque 341
Le Tableau des Merveilles 38, 133, 141, 367,
 487, 565

Le Véritable Saint Genest 35, 58, 68, 69, 73,
 74, 83, 89, 114, 117, 118, 120, 121, 175,
 280, 283, 284, 285, 292, 293, 301, 304,
 306, 312, 313, 323, 364, 384, 427, 455,
 468, 473, 474, 481, 482, 555, 562
 LEAL Riñe 229, 239, 322
 LEBLANC Alain 388
 LÉGER Fernand 601
 LEMAITRE Jules 96
 LENORMAND Henri-René 407, 534
 LEPALUDIER Laurent 29
Les Acteurs de bonne foi 131
Les Bonnes 10, 38, 140, 144, 152, 164, 165,
 166, 178, 200, 205, 215, 219, 225, 227,
 264, 265, 279, 297, 299, 337, 356, 386,
 400, 403, 408, 419, 430, 431, 434, 439,
 441, 501, 506, 507, 513, 515, 516, 522,
 523, 525, 536, 537, 548, 551, 582, 586,
 597, 598, 624, 625, 628, 638
Les Chaises 39, 145, 165, 171, 172, 174,
 175, 179, 183, 187, 201, 202, 215, 224,
 238, 266, 320, 321, 357, 411, 413, 414,
 420, 423, 424, 429, 451, 490, 507, 546,
 580, 590, 596, 598, 605
Les Fâcheux 25, 36, 95, 96, 99, 109, 557
Les Nègres 38, 136, 146, 148, 150, 151, 152,
 155, 156, 157, 162, 166, 168, 180, 187,
 191, 196, 202, 252, 297, 320, 331, 332,
 333, 337, 338, 356, 360, 376, 387, 456,
 495, 508, 525, 537, 538, 539, 567, 569,
 570, 578, 584, 586, 598, 614, 638
Les Nonnes 38, 184, 185, 219, 220, 240, 243,
 257, 265, 299, 378, 380, 388, 401, 402,
 408, 409, 410, 419, 432, 495, 551, 596
Les Précieuses ridicules 522
*Les Sentiments de l'Académie Française sur
 la tragi-comédie du Cid* 470
Les Songes des hommes esveillez 34, 53, 55,
 65, 78, 124, 287, 294, 301, 303, 304, 340,
 355, 393, 445, 473
Les Trois Orontes 34, 102, 106
Lettres à Lucilius 352
 LIEVRE Pierre 486, 570, 571, 614
 LIMA Robert 417
 LIOURE Michel 308
 LIPMANN Stephen 26

LISTA Giovanni 645
Lo Fingido Verdadero 35, 58, 59, 62, 66, 79,
 82, 88, 92, 93, 117, 137, 302, 304, 306,
 323, 349, 473, 478, 554, 555, 603
 LOCHERT Véronique 115, 119
 LORCA Federico García 39, 175, 176, 177,
 222, 334, 359, 390, 401, 495, 541
 LORET Jean 96
Los Baños de Argel 36, 71, 79, 85, 92, 93,
 351
Los Invasores / Les Envahisseurs 38, 39, 212,
 213
Los Locos de Valencia 426
 LOSADA-GOYA José Manuel 2, 11, 54, 56,
 61, 63, 125, 350, 366
 LOUCHET Jean-Claude 522
 LOUKOVITCH Kosta 455
 LOUVAT-MOLOZAY Bénédicte 337
 LYDAY Léon 39, 213
 LY-THANH Huê 392

M

MACABRU Pierre 495
Macbeth / Macbett 39, 143, 144, 152, 153,
 167, 179, 183, 184, 187, 191, 202, 297,
 298, 368, 369, 499, 634
 MAESTRO Jesús 26, 59, 76
 MAETERLINCK Maurice 37, 40, 186, 189,
 190, 191, 192, 193, 194, 195, 224, 244,
 246, 271, 296, 308, 356, 496, 579, 596,
 621, 622
 MAGNÉ Bernard 100
 MAHERT Rodo 535
Mañana será otro día 113
 MANET Édouard 3, 13, 22, 32, 38, 184, 185,
 198, 199, 207, 211, 212, 215, 219, 220,
 232, 233, 237, 239, 240, 241, 243, 244,
 245, 246, 248, 249, 250, 252, 257, 258,
 259, 260, 265, 266, 269, 299, 309, 360,
 371, 378, 380, 381, 388, 401, 402, 408,
 409, 410, 419, 429, 430, 432, 435, 444,
 448, 451, 456, 488, 489, 495, 508, 527,
 528, 529, 540, 551, 584, 596, 606, 623,
 627, 628
 MANSAU Andrée 57
 MANUELLO Nicole 616
 MARCHAND Sophie 36
Mare nostrum 244
Mariette ou Comment on écrit l'histoire 142
 MARIOTTI Angela 558
 MARIVAUX Pierre de 36, 131, 165, 168
 MARK Allinson 568

MARQUEZ RODRIGUEZ Alexis	361
<i>Marrane</i>	220
MARTIATU TERRY Inés María	377
MARTIN Eutimio	34, 35, 36, 59, 64, 102, 149, 214, 216, 478, 493, 566
MARTINENCHE Ernest	63, 98, 125
MARTINEZ Ariane	645
MARTINEZ Nadal Rafael	645
MAS Émile	29, 258, 358, 389, 634
<i>Matoum en Matoumoisie</i>	37, 189, 308, 357
MAZOUER Charles	446, 447
<i>Medea en el espejo</i>	253, 254, 377, 417
MÉNDEZ Carmen	248
<i>Mes Années Cuba</i>	371, 432
MESNARDIÈRE Jules de La	61, 115, 468, 469, 646
MICHEL Alain	30, 31, 37, 41, 149, 168, 206, 221, 308, 387, 398, 442, 445, 503, 527, 597, 637
<i>Mille francs de récompense</i>	37
<i>Mirlitonnades</i>	184
MOLIÈRE Jean-Baptiste Poquelin	24, 35, 36, 37, 38, 62, 63, 64, 65, 66, 69, 74, 75, 84, 85, 86, 87, 88, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 107, 109, 111, 114, 118, 119, 122, 124, 125, 127, 128, 129, 130, 131, 135, 138, 139, 150, 154, 165, 168, 169, 170, 174, 189, 270, 272, 280, 288, 290, 293, 295, 301, 302, 304, 314, 319, 323, 324, 325, 329, 330, 331, 341, 354, 365, 374, 375, 383, 384, 385, 394, 395, 404, 405, 406, 421, 422, 428, 429, 446, 447, 453, 470, 471, 475, 476, 486, 487, 492, 493, 494, 496, 498, 504, 505, 506, 510, 518, 520, 521, 522, 528, 535, 546, 549, 557, 559, 561, 563, 572, 575, 584, 588, 608, 609, 610, 611, 612, 615, 616, 617, 637, 647
MONGRÉDIEN Georges	290
MONTAIGNE Michel de	167, 168, 484
MONTIER Jean-Pierre	31
MORENO Jacob Levy	436
MORÍN Francesco	10, 215, 223, 224, 225, 603, 628, 629, 652
MOURA Jean-Marc	271, 654
MUGUERCIA Magaly	223, 225, 316
MURAT Michel	41
MURCH Anne	256, 257

N

NELSON Robert	28, 340, 350
NICHET Jacques.	324

NIDERST Alain	57
NIGRO Kirsten	256, 389
<i>No hay burlas con el amor</i>	126
<i>Noche de guerra en el museo del Prado</i>	177, 195
NOUDELMANN François	168, 179, 196, 206, 209, 357, 376, 383, 417, 546

O

<i>Œuvres</i>	34, 35, 36, 37, 38, 63, 94, 95, 96, 113, 143, 144, 167, 168, 176, 334, 345, 401, 406, 424, 439, 441, 442, 444, 471, 517, 534, 626
OLIVA César	391
<i>Oscuro total</i>	39, 233, 236, 241, 247, 335, 339, 418, 530, 540, 607, 631

P

PADOVANI Delphine	654
PARKER Alexander	348, 384
PAROLA-LECONTE Nora	239
PASCAL Françoise	295
PASQUIER Pierre	35, 44, 45, 327, 474
PATERSON Janet	29
PAULY Danièle	484, 503, 510, 531, 532, 533, 534, 543, 573, 574, 575, 621
PAVIS Patrice	28, 498, 502, 565, 587, 612, 632, 636, 640, 644, 645
PEDRAZA Jiménez Felipe	127
<i>Pedro de Urdemalas</i>	35, 66, 67, 71, 106, 137, 351
PELLETTIERI Osvaldo	215
PERRET Auguste	483, 484, 531, 533, 572
PERSON Léonce	58
PETIT Jacques	10, 273, 295, 634, 651
PHILIPOT Emmanuel	33
PHILIPPE Vincent	31, 35, 57, 224, 298, 405, 436, 509, 526, 579, 580, 588, 594, 617, 624, 637
PICCIOLA Liliane	2, 11, 35, 56, 62, 64, 68, 81, 82, 83, 93, 100, 101, 109, 111, 126, 273, 329, 331, 352, 353, 373
PICON-VALLIN Béatrice	578
PICOT Émile	33
PIÑERA Virgilio	39, 224, 226, 227, 232, 237, 238, 239, 244, 245, 258, 264, 266, 267, 268, 269, 321, 322, 338, 359, 369, 370, 371, 411, 412, 413, 414, 420, 425, 435, 443, 448, 456, 528, 529, 531, 605, 607
PIOLAT SOLEYMAT Manuel	527

PIRANDELLO Luigi	41, 135, 307, 543, 574, 651
PLASSARD Didier	308
<i>Poèmes</i>	184
POIROT-DELPECH Bertrand	638
POISSON Raymond	308
PONCE Nestor	219
PRÉVERT Jacques	27, 38, 132, 133, 135, 141, 142, 158, 159, 314, 357, 358, 359, 367, 368, 371, 386, 391, 487, 565, 566, 650
PROST Brigitte	580, 617, 618, 636

Q

QUEVEDO Francisco de	291
QUINAULT Philippe	35, 65, 66, 69, 74, 80, 85, 287, 288, 289, 290, 318, 329
QUINTILIEN	300
QUIROT Odile	491, 541

R

RAMINEZ MOLAS Pedro	279
RÉGY Claude	578, 579, 597, 644, 645
REISS Timothée	351, 352
RENOUARD Madeleine	398
<i>Requiem por Yarini</i>	253
REYROLLE Séverine	2, 221, 222, 225, 275, 458, 629
RICHARD Charles Webb	27, 168, 200, 256, 446, 590, 591
RIO PRADO Enrique	224
ROBERT Yann	28, 36, 37, 63, 79, 131, 309, 334, 335, 385, 387, 417, 512, 589, 604, 635
RODRÍGUEZ CUADROS Évangeline	362
ROTHOU Jean	27, 34, 35, 44, 45, 52, 58, 61, 62, 64, 65, 69, 73, 74, 76, 82, 83, 84, 88, 89, 90, 92, 93, 94, 100, 101, 102, 104, 105, 114, 117, 118, 120, 121, 159, 175, 182, 205, 270, 272, 279, 283, 284, 285, 289, 290, 292, 296, 299, 301, 304, 305, 306, 312, 313, 323, 326, 327, 336, 337, 346, 349, 351, 354, 356, 363, 364, 365, 373, 383, 384, 385, 427, 441, 455, 468, 473, 474, 481, 482, 483, 490, 491, 492, 509, 531, 538, 545, 546, 552, 555, 556, 562, 647
ROUSSET Jean	36, 270, 302, 372
ROUYER Marie-Claire	206, 207

S

SABBATINI Niccolo	135, 513
SALAZAR Antonio Martínez	558
SANCHEZ José	35, 98, 112, 224, 558
SÁNCHEZ LEÓN Miguel	13, 224, 550, 629, 630
SANCHEZ RIVERO Angel	558
SARRAZAC Jean Pierre	392
SARTRE Jean-Paul	40, 207, 219, 220, 223, 224, 238, 244, 338
SAWECKA Halina	651
SCARRON Paul	61, 77
SCHERER Jacques	106, 129, 349
SCHLUETER June	29
SCHMELING Manfred	7, 270, 336
SCHOTT Gaspar	30
SCHULT ULRIKSEN Solveig	328
SCHÜTZENBERGER Anne Ancelin	436
SCUDÉRY Georges de	25, 27, 35, 52, 56, 57, 58, 60, 61, 62, 66, 72, 75, 80, 81, 86, 108, 109, 110, 171, 285, 286, 287, 291, 293, 294, 296, 299, 300, 303, 305, 311, 318, 352, 466, 467, 469, 559, 647
SÈNÈQUE	81, 291, 351, 352
SERREAU Geneviève	143, 264, 338, 494, 544, 545, 567, 638
SHAKESPEARE William	26, 27, 28, 41, 52, 139, 167, 169, 170, 176, 202, 206, 312, 345, 368, 534, 649
SHAW David	330
SHERGOLD Norman. David	466, 558
SHOAF Kristin	231
SIGURET Françoise	44
<i>Six Personages en quête d'auteur</i>	510, 543
SOUILLER Didier	2, 11, 328, 649
STEWART Philip	437
<i>Su Cara mitad</i>	39, 227, 229, 234, 235, 237, 242, 245, 246, 249, 250, 262, 263, 269, 316, 317, 326, 335, 339, 342, 381, 382, 402, 410, 415, 430, 431, 432, 444, 530, 606, 630
SURÉDA-CAGLIANI Sylvie	217
SURGERS Anne	22, 44, 468, 476, 481, 556

T

TANTANIAN Alejandro	215, 217
TAYLOR Diana	230
TESSON Charles	199
TESSON Philippe	617, 637
THIROUIN Laurent	290

TIRSO DE MOLINA 34, 35, 66, 69, 97, 98,
102, 116, 282, 303
TOBIN Ronald 357
TORRES MONREAL Francisco 358, 368,
386
TRALAGE Jean-Nicolas 557

TRIANA José 12, 39, 220, 228, 229, 230,
231, 232, 233, 234, 237, 238, 240, 241,
242, 243, 247, 248, 249, 250, 251, 253,
254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261,
264, 265, 269, 317, 359, 360, 370, 371,
377, 382, 388, 389, 402, 417, 418, 432,
440, 441, 448, 456, 530, 540, 549, 550,
604, 606, 607, 627, 628, 629, 630
Trois petits drames pour marionnettes 40,
189, 192, 193, 356
TROPÉ Hélène 426, 427
Tyr et Sidon 79

U

UBERSFELD Anne 279, 375
Ubu roi 167
Un balcon sur les Andes 22, 38, 198, 211,
237, 241, 244, 252, 258, 259, 266, 309,
322, 371, 388, 488, 489, 508, 540, 584,
623
Un bronceado hawaino 247
Un Parto insospechado 413

V

VALDIVIELSO José de 426, 427
VALLE INCLÁN Ramón María del 176, 177
VAN DELFT Louis 357
VAN TIEGHEM Philippe 57

VAREY John. Earl 293, 462, 466, 472, 474,
479, 480, 481, 558
VASSEROT Christilla 13, 212, 238, 251
VASSEUR Yves 501, 536
VEGA CARPIO Lope de 34, 35, 50, 52, 56,
58, 59, 60, 61, 62, 63, 65, 66, 67, 68, 70,
71, 73, 76, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 88, 89,
92, 93, 94, 97, 100, 101, 104, 105, 110,
113, 114, 117, 126, 127, 128, 222, 270,
279, 282, 283, 284, 285, 288, 289, 293,
302, 304, 306, 312, 313, 319, 323, 336,
349, 354, 364, 372, 373, 426, 427, 434,
441, 473, 474, 477, 478, 480, 482, 545,
554, 555, 603, 605, 608
VEILLARD Christelle 352
VERICAT Fabio 248
VIATTE Auguste 654
VIGNER Éric 498, 499, 561, 562, 579
VILLEGAS Jean-Claude 211, 212
VITSE Marc 61, 93, 350
Viva Verdi 584
VUILLEMIN Jean-Claude 364

W

WEISS Jason 211
WILLIAM Oliver 167, 223, 564
WINE Kathleen 357
WOLFF Egon 38, 39, 212, 213
WOODYARD George 39, 213, 218

Z

ZALACAÍN Daniel 229, 239
ZATLIN Phyllis 13, 39, 176, 177, 184, 199,
215, 217, 257, 380, 388, 410
ZAVARZADEH Mas'ud 29